

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

DEPARTAMENTO DE PSICOLOGÍA BÁSICA

Programa de Doctorado

*Desarrollo Psicológico, Aprendizaje y Educación: Perspectivas
Contemporáneas*

TESIS DE DOCTORADO

**PROCESOS ARGUMENTATIVOS EN LA
INTERPRETACIÓN DE IMÁGENES
GRÁFICAS CON CONTENIDOS
IDENTITARIOS NACIONALES**

Autora

Marcela Lonchuk

Director

Alberto Rosa Rivero

2010

Prefacio

Cuando se me ocurrió escribir esta tesis, podía imaginar que iba a ser mucho el trabajo a realizar, podía imaginarme compartiendo mis desvelos con alguna gente, pero lo que no podía prever eran las numerosas deudas que iba a cosechar. Vaya entonces esta lista de agradecimientos, que escritos en orden cronológico, relatan la historia de este trabajo.

A mis tías, Anita y Elvira, que ya no están, pero que tuvieron mucho que ver con todo lo que soy en esta vida, porque como alguien me dijo una vez: “te mandaron a esta vida con dos ángeles guardianes”. Y así fue.

A mi madre, Angela, porque no vaciló en regalarme mucho de su tiempo. Su ayuda y su buena disposición para hacerse cargo de muchas de las cosas de mi vida cotidiana permitieron mis largas ausencias de Buenos Aires y mi dedicación a este trabajo de investigación. Fue más generosa de lo que debía, pues de algún modo, me regaló el don de la ubicuidad.

A Alfredo Rubione, a quien le debo nada más y nada menos que la llamita esa de la que habla Umberto Eco cuando reflexiona sobre la abducción, de la que dice que es algo así como el fuego de Dios en el hombre. Esa es toda una metáfora por la capacidad que tiene el hombre para conocer y crear, y en medio de todo ser libre. Esas cosas me las

enseñó Alfredo. Siempre supo darme las pistas para descubrir cosas. Siempre encontró el retazo de tiempo para explicarme en forma breve y precisa todo lo que yo no entendía. Creo que si en algún lugar empezó la historia de esta tesis, fue cuando comenzó mi formación académica trabajando con él en la materia Semiología del Ciclo Básico Común de la Universidad de Buenos Aires. Tengo que agradecerle por compartir sus conocimientos conmigo y por todos los datos bibliográficos, que son muchísimos, con los que contribuyó a alimentar el aparato crítico de esta tesis.

A Mario Carretero, porque tuvo la generosidad de mostrarme por dónde seguir. Él fue quien me dijo que mi trabajo podía congeniar con el de Alberto Rosa y así, sin más, me lo presentó un día en medio de una clase de un seminario.

A Alberto Rosa, a quien no sé bien qué agradecerle ni por dónde empezar a agradecerle ... o bueno, sí, su tiempo, pues le quité mucho de su tiempo, su paciencia para escuchar e interpretar mis intereses académicos, sus extensos y muy meditados conocimientos, que compartió generosamente conmigo, los agotadores diálogos con los cuales, las más de las veces, logró poner luz en medio del fragor de los debates de ideas entusiastas, aunque no siempre compartidas, y muchas veces confusas, por respetar mi opinión y dejarme decir, por dejarme pensar ... o simplemente, por haberme enseñado a escribir una tesis ...

A mi hermana Graciela, que me acompañó de diversas maneras en muchos de los vuelos transatlánticos entre Buenos Aires y Madrid. Ella sabe y yo no me olvido.

A Ignacio Montero por la generosidad y la buena disposición para atender mis consultas metodológicas y resolver mis dudas. Y más que nada gracias por sus explicaciones brillantes, simpáticas y muy didácticas.

A Daniel García por la responsabilidad y el buen ánimo con los que me ayudó en la realización de labores, de esas que son ingratas y demandan mucho tiempo, pero que resultan más que imprescindibles para llegar a puerto.

A Amalia Mella, por muchos años de amistad, toda una vida, porque me acompañó en interminables diálogos y preocupaciones teóricas, por sus consejos, porque estuvo pendiente de los avatares de mi trabajo de investigación y sobre todo, porque últimamente se quedó sola llevando el barco en medio de la tormenta, esforzándose hasta lo indecible en cumplir sus funciones en la Universidad de Buenos Aires y muchas veces las más, para que yo pudiera terminar mi trabajo.

A Lidia Chang, porque me ayudó a organizar las entrevistas a los alumnos que participaron de las tareas que conforman los estudios empíricos de esta tesis. Y también porque me sorprendió más de una vez con un gesto de simpatía en el preciso momento en que mi alicaído ánimo lo necesitaba.

A los alumnos que participaron de las entrevistas, por su buena disposición y simpatía para contarme que veían cuando miraban las imágenes y carteles, por su franqueza y por compartir conmigo historias

y proyectos, deseos y realidades, afectos y desafectos. En definitiva, parte de sus mundos de cada día.

A la Directora del Departamento de Humanidades María Elena Colombo, que me acompañó con sus consejos académicos, administrativos y sobre todo, humanos.

A la dirección del Ciclo Básico Común de la Universidad de Buenos Aires, a la Secretaria Académica Sara Lifszyc y a la Prosecretaria Académica Graciela Pozzi , quienes me concedieron un período de licencia, que fue de inestimable ayuda para concluir con la escritura de esta tesis.

A la profesora María del Valle Ledesma y a mis compañeros de la materia Comunicación 1 de la carrera de Diseño Gráfico de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, quienes tuvieron muchas consideraciones conmigo, particularmente durante los últimos tres años, pues sin esas consideraciones mi historia y la de esta tesis hubiesen sido otras.

A todos, sinceramente, muchas y emocionadas gracias.

Índice

Introducción	1
Capítulo 1. La imagen	10
¿Qué se entiende por imagen?	12
La imagen como objeto real, su función comunicativa y los procesos de interpretación	13
¿Qué son las imágenes gráficas?	24
¿Cómo se le atribuye sentido a las imágenes gráficas?	28
La teoría de la semiosis	28
La construcción del sentido	50
Capítulo 2. Actuaciones que crean objetos	58
De la acción intencional a la actuación social.	
Génesis de las actuaciones y de los objetos en el mundo no humano	59
Mediación instrumental convencional	62
El efecto de la convencionalización de los símbolos	63
Génesis de las actuaciones y de los símbolos en el mundo humano	64
Capacidad representativa. El discurso	66
Representación de sí mismo	66
Construcción cultural del mundo, subjetividad conciente, persona y razón	70
¿Qué son entonces las actuaciones humanas y cuáles son los objetos que crean?	76
Capítulo 3. Actuando la identidad	79
¿Qué es la identidad?	79
La identidad como objeto simbólico-argumentativo y dialógico	82
Las actuaciones de identificación	84
La identidad nacional	88
Capítulo 4. Dialogicidad y self	92
Los conceptos de Bajtín: polifonía, dialogismo, heteroglosia y voz	93
El Self Dialógico	93

Identidad narrativa y self	102
Capítulo 5. Argumentando la identidad	104
¿Qué es la argumentación?	105
El diálogo argumentativo entre los actores sociales: su diseño retórico	106
La inscripción en la lengua de los usos argumentativos de los actores sociales	111
Capítulo 6. La interpretación de la imagen gráfica. El caso de las actuaciones de identificación nacional	116
Capítulo 7. Planteamiento, objetivos y abordaje metodológico de la investigación	131
El ámbito de los fenómenos a estudiar	131
Los objetos a estudiar	134
Supuestos que sustentan los datos a recoger	139
El proceso de recogida de datos	141
Tareas y estudios de resultados	143
Naturaleza de la investigación y significación de sus resultados	146
Capítulo 8. Estudio 1. Evocación de objetos a partir de imágenes gráficas	148
Introducción	148
Objetivos	157
Material	158
Procedimiento	160
Participantes	161
Tratamiento de los datos	161
Resultados	163
Conclusiones	183
Capítulo 9. Estudio 2. Imágenes Gráficas como signos de la Nación	188
Introducción	188
Objetivos	192
Material	192
Sujetos	195
Procedimiento	195
Resultados	195
Conclusiones	205

Capítulo 10. El poder interpelativo de las imágenes	209
Introducción	209
Objetivos	219
Material	219
Sujetos	224
Procedimiento	224
Resultados	228
Conclusiones	254
 Capítulo 11. Conclusiones Generales	262
Una forma de entender la interpretación de imágenes gráficas	264
Una metodología para el estudio de la interpretación de las imágenes gráficas	267
Hallazgos empíricos más importantes	269
Una interpretación de la significación de los resultados empíricos en relación con los propósitos de la investigación	274
 Referencias	278

Introducción

¿ Cómo, dónde, cuándo se origina este trabajo? Tal vez a causa del asombro que producen los espacios inundados por las omnipresentes imágenes gráficas; o de la reverencia ante la efectividad, la fuerza y el poder de su hacer semiótico, capaz de crear realidades, de suscitar emociones, de provocar actuaciones y de diseñar identidades; o de la celebración que producen gracias a su capacidad de hacer oír y comprender multitud de voces portadoras de símbolos socio-histórico-culturales; o simplemente del placer que suscita la estética de su diseño. En definitiva, lo que sí parece ser la clave para comprender cómo ocurre todo esto es el estudio del proceso de interpretación de las imágenes gráficas mediante el análisis de los enunciados argumentativos producidos por los intérpretes, lo cual se desarrolla según el plan que expongo a continuación.

Este trabajo estudia cómo las personas interpretan imágenes utilizadas para comunicar. Las imágenes estudiadas son consideradas en distintos géneros gráficos: (a) como fotografías o grabados que presentan objetos, (b) como sellos postales que representan a la Nación Argentina, y (c) como carteles que pretenden ejercer un efecto perlocutivo apelando a valores constitutivos de la identidad nacional argentina. Además, los carteles pertenecen a géneros literarios tales como: celebración, tragedia o interpelación, que a su vez se organizan en secuencias, ocupando diferentes posiciones, de modo que resultan secuencias narrativas de diferente género. Cuando las personas interpretan esas imágenes, producen enunciados que ponen de manifiesto los diálogos de una comunidad acerca de la nacionalidad. Esos diálogos se traducen en un conjunto de argumentos con valoraciones morales y afectivas acerca de

la cotidianeidad, de la vida política, social, económica y religiosa, y hasta de los personajes y eventos de la historia de la Nación. Esos argumentos construyen una trama discursiva que configura el objeto representado por las imágenes gráficas, la identidad nacional. La identidad nacional es un objeto semiótico, un objeto hecho de signos, dialógico y, por ello, dinámico y cambiante, pues son muchas las voces sociales que incansablemente negocian qué hay que valorar y qué hay que denostar, qué cosas tiene que generar afecto y cuáles desafecto y tristeza para ser un nacional, en este caso, un argentino.

Para poder realizar el estudio que aquí se propone hay, primero, que articular las herramientas teóricas.

La primera parte, compuesta por seis capítulos, expone un argumento, resultado de la investigación teórica y de un conjunto de reflexiones, cuyo propósito es plantear un conjunto de interrogantes, a los cuales me ha ido llevando el desarrollo de este trabajo. Esta parte culmina en el capítulo seis, en el cual se conforma un modelo teórico sobre cómo son interpretadas las imágenes gráficas.

Los cinco capítulos siguientes constituyen la parte empírica de este trabajo. Se inicia con la formulación operativa de un modelo de interpretación de las imágenes gráficas. Continúa con tres estudios empíricos que exploran cómo diversos aspectos del referido modelo permiten describir (y explorar posibles explicaciones) del proceso de interpretación de imágenes gráficas. En concreto, a) la identificación y el reconocimiento de los objetos presentados por las imágenes gráficas, b) cómo las imágenes gráficas representan objetos connotados mediante la presentación de objetos denotados que funcionan como signos de los

mismos, y c) de qué modo las imágenes gráficas interpelan a quienes las interpretan. Para terminar, con las conclusiones y discusión de los resultados.

Repasemos brevemente los objetivos y contenidos de cada uno de los capítulos.

El objetivo del primer capítulo es estudiar cómo se construye una realidad particular, alguna clase de objeto, como consecuencia del proceso de interpretación de las imágenes gráficas. Para ello, se comienza por un análisis de distintas acepciones del término *imagen* y con la revisión de la investigación, que tiene por objeto el estudio de la interpretación de la imagen, entendida como un objeto para la comunicación. Con ese propósito se visitan disciplinas como las Psicologías Cognitiva, del Arte y del Consumo, el Diseño Gráfico y la Semiótica. La noción de *imagen gráfica*, que aquí se va a manejar, es la vinculada a la concepción semiótica de Charles Peirce, que atiende a su materialidad y al dinamismo de los procesos de interpretación en los que esas imágenes están involucradas. El capítulo se cierra con la presentación de un primer modelo semiótico tentativo de interpretación de las imágenes gráficas, que se completará en los capítulos sucesivos. Ese modelo pone de manifiesto que cada vez que alguien interpreta imágenes gráficas construye objetos y realidad subjetiva, mediante la actualización de interpretantes argumentativos, que permiten desde el reconocimiento de los objetos, hasta la atribución a los mismos de valores culturales, sociales, morales, ideológicos y afectivos.

Dado que las imágenes crean objetos, identidad y propósitos de actuación, el segundo capítulo está dedicado a examinar una teoría psicológica, que explica cómo se genera, en el ámbito de la subjetividad,

la realidad toda, en su dimensión socio-histórico-cultural. Esta teoría (Rosa, 2007a y 2007b) combina una perspectiva semiótica con una teoría de la acción (González, 1997), a través del concepto de *actuación*. La primera parte del capítulo dos comienza por explicar cómo se generan las actuaciones en el mundo no humano y de qué modo esas actuaciones generan objetos regulares y permanentes, cuyos sentidos se actualizan en scripts. Luego estudia cómo esas actuaciones generan otros objetos, que devienen agentes, capaces de actuar por sí mismos, quienes interactúan entre sí a través de scripts cada vez más complejos, llegando a generar normas de comportamiento social. La segunda parte del capítulo expone la génesis de las actuaciones y de los símbolos en el mundo humano. Con los símbolos argumentativos aparece la capacidad de representar objetos y agentes, eventos y creencias, la subjetividad conciente, los sistemas culturales de sentido, la racionalidad y la ética. Los símbolos argumentativos hacen del agente un actor, de éste un autor y luego una persona, con recursos y restricciones para construirse a sí mismo, para diseñar sus propias actividades y crear la realidad.

En el tercer capítulo se estudia el objeto *identidad nacional*, que es el objeto representado por las imágenes gráficas seleccionadas para desarrollar las tareas de investigación de este trabajo. Se hace referencia a la *identidad nacional*, considerándola como un objeto semiótico y como resultado de un tipo específico de actuaciones discursivas: las *meta-actuaciones de identificación*.

La *identidad* se entiende como un objeto semiótico, dinámico, simbólico y dialógico, cuyos argumentos constitutivos son producidos por medio de actuaciones discursivas de carácter social, histórico, ideológico y cultural. Estas actuaciones discursivas de identificación (Rosa y Blanco, 2007) son consideradas como *meta-actuaciones de*

identificación, porque generan narrativas acerca de actuaciones, las cuales son valiosas desde la perspectiva de la ideología nacionalista y diseñan las actuaciones de los actores sociales, convirtiéndolos en nacionales de alguna especie. Finalmente, los conceptos de nación, nacionalismo e ideología nacionalista son contemplados para constituir y sustentar la capacidad representativa de los símbolos de nacionalidad implicados en las meta-actuaciones de identificación nacional.

El capítulo cuarto se propone estudiar al *self Dialógico* (Hermans, Kempen y van Loon, 1992; Hermans y Kempen, 1993; Hermans, 1996a, 1996b y 1999) como un objeto tramado con argumentos, que incluyen símbolos de identidad. La trama de esos argumentos es resuelta por el *yo*, que situándose en diferentes posiciones, establece diálogos con diversas voces sociales, con las cuales negocia el valor de esos símbolos socio-histórico-culturales constitutivos de la identidad. Este capítulo comienza con la exposición de los conceptos bajtinianos de polifonía, dialogismo, heteroglosia y voz (Bajtín, 1986), que son retomados por la teoría del *self* dialógico para explicar el dinamismo de los procesos psicológicos humanos. Continúa con la descripción del *self* como un sistema autorregulado de construcción de sentidos (Valsiner, 2002) y como un proceso de diálogo continuo (Barresi, 2002). Destaca que pueden ser tres los que dialogan en el espacio del *self*: un hablante, un oyente y un tercero, un personaje, que puede ser una personificación de un objeto, de un fenómeno o de una circunstancia vital (Voloshinov, 1997), para terminar relacionando la actividad dialógica del *self* con la producción de narrativas que construyen identidad (Ricoeur, 1991). El *self* es un objeto tramado con *argumentos*, que incluyen símbolos de identidad. Quien trama esos argumentos es el actor, y lo hace, situándose en diferentes posiciones del

yo, desde las cuales *dialoga* y *debate* con diversas *voces sociales*, con las que comparte o no, determinadas valoraciones socio-histórico-culturales.

El capítulo cinco se centra en un conjunto de perspectivas teóricas acerca de la argumentación, con el propósito de utilizarlas como medios para analizar los mecanismos de ese debate *intrasubjetivo*, en el que se construye la identidad. Se examina el diseño retórico (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989 y Toulmin, 1958) de las inter-actuaciones argumentativas, caracterizándolas como actos de habla complejos (van Eemeren, 2002 y 2003; van Eemeren y Gootendorst 1984, 1987, 1988 y 1992; van Eemeren, Grootendorst y Kruiger, 1984 y 1987; van Eemeren, Grootendorst, Jackson y Jacobs, 1993 y 1997), cuyo propósito es reparar o resolver una diferencia de opinión dentro del ámbito del self; luego se describen las clases de argumentos constitutivos del discurso argumentativo (Perelman, 1989) y, finalmente, se presenta el concepto de *topos* (Anscombe y Ducrot, 1983 y García negroni y Tordesillas, 2000), que refiere al modo en el que un conjunto de discursos representa las creencias compartidas por una comunidad a propósito del objeto Nación.

El capítulo seis actúa como conclusión de la parte teórica de este trabajo. Aquí se presenta el proceso de interpretación de la imagen gráfica, entendida como mediador semiótico en actuaciones de identificación nacional. Para ello se articulan los elementos centrales de la argumentación teórica desarrollada en los cinco capítulos anteriores.

En primer lugar, se explica cómo funciona el proceso de interpretación de las imágenes gráficas que es determinado por tres tipos de reglas, de primero, segundo y tercer nivel (Eco, 1992 y Eco y Sebeok, 1989). En segundo lugar, se consideran los objetos representados por las

imágenes gráficas, que son construcciones simbólicas imaginadas (Gellner, 1991) y creídas por los nacionales. Finalmente, se analizan los enunciados interpretativos de los sujetos, como la manifestación de actuaciones de identificación nacional. En esos enunciados se evidencia una fuerte interacción dialógica con diversas voces sociales, en la que se ponderan y se negocian argumentos y símbolos, al mismo tiempo que se establecen posicionamientos ideológicos, morales y emocionales respecto de los objetos evocados por las imágenes.

La parte empírica de la tesis se inicia con el capítulo siete, que explica cómo se va a poner a prueba el modelo de interpretación de imágenes gráficas, presentado en el capítulo anterior, al mismo tiempo que explicita los objetivos y la metodología que se va a seguir.

El objetivo que reúne a los estudios empíricos es caracterizar cómo las imágenes gráficas adquieren la capacidad, primero, de representar objetos; segundo, de hacer que esos objetos representados cumplan una función simbólica, capaz de hacer surgir en la mente un objeto tan evanescente como la Nación, de manera que lleve a los espectadores a posicionarse respecto de ella; y, tercero, de ejercer una fuerza ilocucionaria, capaz de apelar a la identidad del espectador que las contempla, de provocarle sentimientos, evaluaciones morales y afectivas e incluso hacerle sentir interpelado a actuar. Todo ello no sólo por las características de los objetos que las imágenes gráficas presenten, sino por las características de la composición de los carteles, también por la significación que quepa atribuirse al conjunto de la secuencia de carteles presentada, o incluso al orden en que los carteles se presenten en el seno de esa secuencia, que de esta manera viene a constituir también una suerte de discurso. Cada uno de esos tres objetivos es objeto de

escrutinio detenido en tres capítulos diferentes (8, 9 y 10), cada uno de los cuales recoge un estudio empírico diferente, con materiales gráficos distintos, pero siempre con los mismos participantes.

El trabajo que aquí se presenta se mueve en un terreno fronterizo entre varias disciplinas. Por un lado, podría decirse que su objeto de estudio es la significación de las imágenes gráficas mismas, pero a nadie se le oculta, que no hay manera de abordar tal materia de estudio sin observar cómo esa significación se muestra a través de procesos de interpretación que se producen en sujetos humanos de carne y hueso. Esto hace que estudiar la significación de las imágenes gráficas e investigar cómo se llevan a cabo los procesos de interpretación del significado de las mismas sean dos tareas difíciles de deslindar, y más aún cuando no se dispone de demasiado conocimiento empírico acumulado sobre esta materia. La primera, sería una tarea propia de la semántica de la imagen, mientras que la segunda lo sería de una psicología de la interpretación de significados y, por consiguiente, pertenecería a una psicología cultural, en cuanto las imágenes gráficas puedan ser consideradas como símbolos con capacidad de generar significados. Precisamente, el objetivo general de este trabajo está en buscar una caracterización psicológica de esa capacidad semiótica de las imágenes, a través de la variación sistemática y controlada de algunas características de la composición de imágenes en productos de diseño gráfico, y del modo en que se presentan a intérpretes seleccionados de manera que sean lo más homogéneos posible.

La significación de los resultados que aquí se obtengan no puede ser más que tentativa y provisional. Se trata de un estudio exploratorio, que aborda un dominio al que hasta el momento no se le aplicado el

arsenal teórico y metodológico que aquí se utiliza. Aunque creemos que estos instrumentos son robustos, sólo se han aplicado a un conjunto de fenómenos muy restringidos y en condiciones muy particulares. Para hacer justicia a la riqueza contenida en este dominio fenoménico, se hace preciso un estudio mucho más amplio que el que aquí se ha hecho. En cualquier caso, si este trabajo tiene algún mérito, creo que está en haberse atrevido a ejercitar una mirada diferente sobre un dominio de fenómenos de no muy frecuente tratamiento desde la psicología.

Capítulo 1

La imagen

El mundo nuestro de cada día es un espacio inundado por manifestaciones visuales, que denominamos *imágenes*, más allá de la forma social, -pintura, fotografía, publicidad, video-clip, cine, incluso sello postal, moneda o dibujo infantil-, legitimada o no, bajo la cual aparezcan (Joly, 2003, pág. 34), pero en el marco de esta investigación prefiero denominarlas *imágenes gráficas*, con el objeto de poner énfasis en la *intencionalidad comunicativa* que ha guiado su *diseño* o *composición*.

Esas imágenes nos toman desprevenidos gracias a su seductora apariencia de simple y natural inmediatez. Si hasta quiero comprarme “ese” auto y hago el gesto de extender la mano para tocarlo, pero nunca será “ése” mismo, porque “ése” sólo es la imagen de un auto representado en la página de la revista que tengo entre manos. Eso sucede porque la imagen hace estallar toda la potencia de su estatus de *icono*, -no en vano la gente la entiende como “algo que se parece a otra cosa” (Joly, 2003, pág. 33), ya que reproduce rasgos del objeto que representa-, y de *índice*, pues devela detalles de la existencia de los objetos, que nos permiten conocerlos en profundidad y más allá de la opacidad con la que se nos presentan en la realidad.

Entendida en su dimensión comunicativa, la imagen gráfica tiene la fuerza y el poder del *hacer* semiótico (Greimas, 1979). Hay en el *hacer* semiótico dos aspectos, uno cognitivo y otro pragmático. El *hacer cognitivo* construye objetos y los comunica. El *hacer pragmático* inviste a los objetos con valores culturales. Ambos se desgajan en un *hacer ver*, un *hacer creer*, un *hacer saber*, un *hacer actuar* y un *hacer ser*.

La imagen gráfica hace ver cada vez que atrae la atención del lector, y lo hace gracias a la estética que acompaña su diseño. Hace ver con claridad atributos de los objetos y los hace comprensibles. Cada lector de imágenes gráficas encuentra en ellas algún punto de anclaje para empezar a interpretar y a conocer. La imagen gráfica hace saber y hasta hace creer. Se puede creer en una entidad religiosa, en la bondad de un producto o en la veracidad de un evento. Y de hecho, los lectores de imágenes creen. Si se cree, se actúa: se es devoto de una imagen sagrada a la que se confía el bienestar de cada día, se cede el paso a un peatón, se localizan lugares, se adquiere conocimiento acerca de objetos cotidianos y de objetos de la ciencia, se reconoce y se consume una marca, se entiende cómo funciona la molécula de ADN y se crea conocimiento, se conoce a personas con las que jamás se estará cara a cara, cada uno reconoce en un retrato o en una caricatura atributos de su propio cuerpo, o al ver unos colores o un escudo se reconoce a sí mismo como simpatizante o no de un equipo de fútbol o de algún hacedor del arte o de la política, se reconoce a sí mismo como parte de un conjunto de nacionales y actúa en consonancia con ello, hasta siente el juego de sus emociones. La imagen gráfica hace ser.

¿Qué se entiende por imagen?

El término imagen incluye una cierta polisemia. Para aclararla, recorrí las páginas de diversos diccionarios en español, inglés, francés y alemán (*Diccionario de la Lengua Española*, *Collins Spanish Dictionary*, *The Oxford Universal Dictionary Illustrated*, *Petit Larousse Illustré* y *Langenscheidts Taschenwörterbuch*), buscando acepciones de la palabra *imagen*. La conclusión que extraje, puede resumirse finalmente en cuatro definiciones, que dan para algunas reflexiones, con el objeto de poner en foco a la *imagen* como objeto de estudio de esta tesis.

La imagen puede ser definida como:

1. Una forma dibujada, pintada o esculpida, que representa una persona o una cosa.
2. Una representación mental de un objeto, figura o incluso de algo abstracto.
3. El efecto que una persona produce en los demás.
4. Una representación de sensaciones y conceptos por medio del lenguaje escrito.

A esas acepciones me parece interesante agregar el significado de *bilden*, verbo alemán vinculado al sustantivo *das bild* (imagen), cuyo significado es *formar, construir*.

Si parafraseamos esas acepciones, la imagen puede ser entendida, según la primera definición, como un objeto real, (un dibujo, una pintura o una escultura), que representa otra cosa, otro objeto real o, según la segunda de las definiciones, como la representación mental de

objetos y conceptos. Además, se puede inferir a partir de la tercera definición, que la imagen despliega una función comunicativa y ejerce algún tipo de efecto sobre las personas, las interpela de algún modo. Si esto es así, también es factible comprender que las imágenes son formadas en cuanto a su materialidad, es decir, son diseñadas gráficamente para optimizar su capacidad comunicativa, y son construidas en cuanto a los significados que se quieren transmitir por medio de ellas. Y la cuarta definición señala una cuestión clave: toda imagen puede ser interpretada por medio de enunciados verbales, incluso más, a partir de los enunciados verbales es posible estudiar cómo hacen las personas para interpretar imágenes.

Puedo trazar tres parámetros de abordaje para la imagen: en primer lugar, entender la imagen como un objeto real, en segundo lugar, analizarla en su función comunicativa y, en tercer lugar, referir al proceso de interpretación de la misma. Esto supone dejar de lado la consideración de la imagen mental como recurso psicológico para la representación mental, ya que no entra entre los objetivos de esta investigación.

La imagen como objeto real, su función comunicativa y los procesos de interpretación

Expondré brevemente los núcleos en los que se centra la investigación de algunas de las disciplinas, que tienen por objeto el estudio de la interpretación de la imagen como objeto para la comunicación: las Psicologías Cognitiva, del Arte y del Consumo, el Diseño Gráfico y la Semiótica. Lo haré a través de las voces de algunos de los autores que trabajan en el ámbito de las mismas.

En el ámbito de la Psicología Cognitiva, se ha estudiado la comprensión de imágenes y de palabras. Las investigaciones acerca de la velocidad con que se comprenden imágenes y palabras, no son otra cosa que intentos por explicar de qué modo imágenes y palabras acceden a algunos aspectos del significado. Para ello, se han planteado tres modelos teóricos: un modelo lexical, un modelo conceptual y un modelo de doble codificación. Según el modelo lexical, las imágenes tardan más que las palabras en acceder a la información conceptual, porque lo hacen a través de las palabras. Según el modelo conceptual, existe un sistema conceptual común, al que pueden acceder en forma directa tanto las imágenes como las palabras. Este modelo es el sustento teórico de los estudios que señalan que las imágenes son comprendidas tan rápido como las palabras (cfr. Potter et al., 1986). Pero hay una alternativa de explicación teórica más económica, la del tercer modelo, el de la doble codificación. Según ese modelo, se accede al significado por medio de representaciones verbales e icónicas, sin apelar a la mediación de un sistema de representaciones conceptuales abstractas, comunes a las imágenes y a las palabras (cfr. Paivio, 1979 y 1986). Lo cierto es que se ha instalado un debate en torno a la cuestión del modo de acceso de las imágenes y las palabras al significado, que lejos de concluir, se complica. Hay quienes sostienen que ciertos tipos de información semántica verbal pueden ser comprendidos más rápido por medio de imágenes que por medio de palabras, tal vez porque ambas, imágenes y palabras involucran dos pasos, el primero, pasar de los estímulos externos a la representación interna de esos estímulos, y el segundo, pasar de la representación interna directamente a la información semántica icónica o verbal (cfr. Clark, 1987). En línea con esas explicaciones también se sugiere que hay aspectos del significado que pueden estar más cerca de un sistema que de otro, tal como ocurre con el

tamaño, que resulta ser una información más accesible por medio de la imagen que de la palabra.

También en el ámbito de la Psicología Cognitiva, hay una línea de investigación que se interesa por el aspecto evolutivo de la comprensión de imágenes. Hay quienes efectúan sus investigaciones sobre la comprensión de imágenes en niños pequeños, entendiendo a las imágenes como estímulos simbólicos, esto es, como objetos que están en representación de otra cosa distinta a sí mismos (cfr. Burns, 1990; DeLoache, 1987, 1989 y 1991; DeLoache & Burns, 1989; Sigel, 1978 y Sorce, 1980), o como objetos que intencionalmente alguien pone en representación de otra cosa (cfr. Bloom & Markson, 1998; DeLoache, 2004; Salsa & Peralta de Mendoza, 2000). Otros entienden que los niños pequeños comprenden las imágenes por medio de esquemas, entendidos como un conocimiento funcional acerca de objetos posibles y posiciones de esos objetos (cfr. Fowler & Amajoyi, 1983; Goodman, 1980; Hess & Slaughter, 1990; Mandler & Robinson, 1978; Rogoff & Waddell, 1982; Saarnio, 1990 y 1993). También hay investigadores que estudian la comprensión de imágenes a partir de la habilidad que los niños manifiestan para establecer similitudes metafóricas entre pares de objetos representados icónica y/o verbalmente (cfr. Dent, 1984 y 1987; Eisner, 1976; Entwistle & Huggins, 1973; Epstein & Gamlin, 1994; Gardner & Wolf, 1982; Keil, 1986; Kelly & Keil, 1987; Kogan & Chadrow, 1986; Kogan, Connor, Gross & Fava, 1980 y Reznick, 1977). Ellos señalan que los niños de más temprana edad son más hábiles para comprender relaciones metafóricas explícitas y que la capacidad para comprender relaciones metafóricas implícitas aparece y se incrementa con la edad, puesto que el establecimiento de las mismas depende del conocimiento adquirido por medio de la experiencia (Vosniadou, 1987).

Desde la Psicología Cognitiva del aprendizaje, el objeto imagen ha sido considerado como uno de los sistemas externos de representación (Pozo y Martí, 2000), entre los que incluye a la escritura, al sistema numérico, las notaciones musicales o los mapas. Estos sistemas se constituyeron en un dominio de conocimiento bien diferenciado de las representaciones internas, que son uno de los objetos clásicos de estudio de la psicología. Se preocupan por investigar la especificidad, la adquisición y el uso de esos sistemas externos de representación, porque son construcciones cognitivas, que más que una simple apropiación, necesitan y ponen de manifiesto un complejo proceso de re-construcción por parte del niño y del adulto. El uso y la re-construcción de esos sistemas externos de representación reconstruyen de algún modo las posibilidades cognitivas del alumno que logra dominarlos (Pozo y Martí, 2000, págs. 13-14) .

En el ámbito de la Psicología del Arte, interesa señalar la existencia de dos líneas de investigación: una, que estudia los procesos de creación, y otra, que estudia los procesos de interpretación y de comprensión del arte pictórico.

La primera línea de investigación abrevia en los estudios de Lev Vygotski acerca de la imaginación y el arte en los niños. Es que el tratamiento de los temas de la imaginación y el arte, a través del análisis de las producciones narrativas de los niños y vinculados a sus estudios referidos a la creación literaria (Vygotski, 1925 y 1982), le permiten a Vygotski analizar algunas cuestiones referidas al arte y aplicables a los dibujos de los niños y, por consiguiente, al arte visual. Ese autor estudia los mecanismos de la imaginación creativa. Atribuye a las emociones, los anhelos, los deseos y los sentimientos, la activación espontánea e

inconsciente de esos mecanismos. Analiza la intervención del pensamiento para conferir coherencia a los procesos creativos, que además, pueden contribuir a modificar la realidad de la que se partió, por medio de la producción de proyectos u obras.

Esos aspectos referidos a la imaginación creativa son traspuestos al arte. Si bien Vygotski reconoce al arte su carácter de sistema autónomo, con sus propias leyes, lo concibe indudablemente vinculado a las experiencias del artista y a los contextos socioculturales en los que vive el artista.

Para Vygotski, la imaginación y la creatividad son atributos inherentes a la mente humana, que caracterizan la vida mental de las personas desde la niñez, y que en el caso de la imaginación, es también precursora de la razón. Pero cuando se refiere al arte, dice que hay un nivel, una variedad y una riqueza, que sólo alcanzan los sujetos que usan la imaginación y se embarcan en procesos creativos, apelando a conocimientos técnicos, tradiciones y modelos de creatividad (Jové Peres, 2002).

La segunda línea de investigación, que estudia los procesos de interpretación y de comprensión del arte pictórico, se ocupa de dos aspectos: uno, explicar cómo es que los humanos interpretan la representación abstracta de ideas y emociones, y otro, que estudia evolutivamente la comprensión estética del arte gráfico.

El primer aspecto puede traducirse en un conjunto de cuestiones, factibles de ser reunidas en torno a la pregunta acerca de cómo es que los humanos comprenden la representación abstracta de las ideas y de las

emociones. Esas cuestiones son: la capacidad de los observadores ingenuos para interpretar representaciones pictóricas abstractas sin ningún tipo de entrenamiento (Hochberg & Brooks, 1962); la habilidad innata de los humanos para comprender la representación bidimensional y realista de objetos tridimensionales; el uso, en las representaciones icónicas, de recursos metafóricos semejantes a los usados en la comunicación lingüística (Kennedy, 1982); el uso de esquemas específicos para interpretar las representaciones simbólicas de ideas abstractas; el efecto de la instrucción en las habilidades de los observadores para interpretar representaciones abstractas (Seifert, 1992); el uso, por parte de los observadores, de su conocimiento de mundo, para interpretar la representación pictórica abstracta de las emociones (Seifert, 1993).

Respecto del segundo aspecto, referido al estudio evolutivo de la comprensión estética del arte gráfico, hay quienes señalan la existencia de etapas en el desarrollo de la capacidad de comprensión estética, que pueden caracterizarse, a partir del análisis de las interpretaciones verbales de los sujetos experimentales, según cinco dimensiones: color, tema, expresión de sensaciones y experiencias, aspectos formales de las pinturas y consideraciones histórico-culturales (cfr. Parsons, 1987). Hay otros, para quienes esas etapas son imposibles de constatar empíricamente, que por su parte, encuentran que el tema es una categoría que atraviesa las interpretaciones verbales de los sujetos de distintas edades (Lin & Thomas, 2002). Ellos señalan además, que son la experiencia, los intereses individuales y la educación, los que cumplen un rol importante en el desarrollo de la comprensión estética, pues realizan estudios en los que sólo se advierte una diferencia cualitativa en las interpretaciones verbales de los estudiantes de arte, respecto de las interpretaciones de sujetos no expertos de diversas edades.

Quienes trabajan en el ámbito de la Psicología del Consumo reconocen dos áreas de investigación, una referida al procesamiento de la información y la otra, centrada en la problemática de la interpretación y vinculada a la semiótica. Se interesan por la función persuasiva de la imagen y abordan los procesos de interpretación que efectúan los consumidores, y ello con el objeto de hallar estrategias para lograr que un consumidor quede persuadido de que debe adquirir un producto.

En el ámbito del procesamiento de la información, la Psicología del Consumo investiga un conjunto de cuestiones, que tienen incidencia en los efectos perlocucionarios que ejerce la imagen sobre los consumidores, tales como: el grado de implicación del consumidor respecto de los productos; los procesos de exposición a los anuncios publicitarios, que tienen la peculiaridad del comportamiento extremadamente selectivo de los consumidores respecto de los mismos; y la atención voluntaria del consumidor cuando encara una búsqueda activa de información en función del logro de algún objetivo específico.

En el ámbito de la comprensión y de la interpretación de las imágenes, la preocupación de los investigadores se centra en que los consumidores producen diferentes interpretaciones de las imágenes, según las variaciones que éstos perciben en el modo de presentación de los estímulos, la manera peculiar en que cada intérprete organiza la información y las diferentes expectativas que ellos tienen respecto de los productos (Mowen, 1994, págs. 68-107).

Para el Diseño Gráfico la imagen es un objeto real, proyectado y producido por medio de tecnologías específicas. El canon del diseño gráfico se basa en la productividad y en la tecnología, no en la estética,

pues ésta es considerada como un parámetro que pertenece al canon decimonónico del arte (Devalle, 2009). Su función es el *hacer hacer*, esto es, hacer que las personas realicen determinadas acciones vinculadas a la organización de la vida social, económica y política, desde la señalética que organiza la circulación en la vía pública, pasando por la publicidad que pretende vender un producto, hasta la propaganda política que puede incidir en el resultado de las elecciones.

Respecto de la Semiótica, hay un texto breve en el que Umberto Eco (2007) expone con claridad la perspectiva de la semiótica respecto de las artes visuales. Las obras de arte visuales son textos, maquinarias semántico-pragmáticas, que tal como ocurre en el proceso de lectura de un libro, deben ser actualizadas durante el proceso de interpretación. Su lectura, su interpretación, requiere de instrumentos semióticos textuales tales como: a) las reglas de interpretación que coinciden con las reglas de generación de los textos, donde el autor construye artificios semióticos previendo los comportamientos del destinatario e inscribiéndolos en el artefacto textual, para garantizarse de ese modo el éxito de su acto comunicativo (Eco, 2007, pág. 5); b) la presuposición, que implica un espacio textual que debe ser llenado por medio de procesos inferenciales. Para llenar ese espacio textual, el intérprete recurre a los esquemas iconográficos, que refieren al conocimiento que tienen los sujetos de escenarios o situaciones típicas, conocimiento que Eco configura metafóricamente como la enciclopedia semántica del sujeto; y c) las leyes de la intertextualidad, que significan la búsqueda, en el conjunto de esquemas iconográficos existentes, de aquel esquema que permita integrar a la interpretación lo que el texto no dice (Eco, 2007, págs. 12 y 13).

Tal como puede apreciarse en lo dicho en los párrafos anteriores, cada una de las disciplinas trata de alguna manera, en función de su interés, al menos dos de los tres aspectos que destacamos respecto de la investigación de la imagen: su carácter de objeto, su función comunicativa y los procesos por medio de los cuales se la interpreta.

La Psicología Cognitiva trata de explicar el proceso de comprensión de imágenes y de palabras a partir de los modelos lexical, conceptual y de codificación dual y, cuando estudia evolutivamente el proceso de comprensión de imágenes en niños pequeños, lo hace considerando la capacidad de los niños de comprender las imágenes en su carácter simbólico o metafórico, o por medio de la aplicación de esquemas, considerados como un conocimiento funcional referido a objetos posibles o a posiciones de los objetos. La Psicología Cognitiva del aprendizaje se interesa en las imágenes como objetos, a las que denomina sistemas de representación externos, que inciden en la configuración de los sistemas de representación internos. La función que atribuye a los sistemas de representación externos es educativa.

La Psicología del Arte se interesa por la imagen en su estatuto artístico. Investiga los procesos psicológicos que intervienen en la creación artística y en la interpretación y comprensión de obras de arte. Desde la perspectiva de la creación artística, el arte se encabalgaría, según Vygotski, en los mecanismos de la imaginación, de la creación, las emociones, el pensamiento y la incorporación de signos culturales. La imaginación tiene además una función educativa, pues es precursora de la razón, pero no sólo eso, también es responsable de la producción de cambios en la realidad. Desde la perspectiva de la interpretación y de la comprensión, los investigadores sostienen que habría en los seres

humanos una habilidad innata para comprender la representación bidimensional y realista de objetos tridimensionales; que los observadores ingenuos parecen ser capaces de interpretar representaciones pictóricas abstractas sin ningún tipo de entrenamiento, pero cuando lo hay, es notorio el efecto de la instrucción en sus habilidades para interpretarlas; que además, los observadores utilizan su conocimiento de mundo para interpretar representaciones abstractas. Y respecto del estudio evolutivo de la comprensión estética del arte gráfico, hay quienes conciben la existencia de etapas en el desarrollo de la capacidad de comprensión estética, en tanto que otros, además de negar la existencia de las mismas, señalan que son la experiencia, los intereses individuales y la educación, las que cumplen un rol importante en el desarrollo de la misma.

La Psicología del Consumo tiene objetivos perlocucionarios. Pretende persuadir al consumidor, captar su atención e implicarlo con los productos publicitados. Se interesa especialmente por el procesamiento de la información y por los procesos de interpretación de los consumidores.

Luego, en un ámbito distinto al de la Psicología, el Diseño Gráfico se ocupa de las tecnologías necesarias para producir el objeto imagen. Eso sí, no se interesa por el aspecto estético, se interesa por la función comunicativa de la imagen. El Diseño Gráfico es directivo, -hace que las personas hagan cosas-, y cumple una función organizativa de la vida social en todos los aspectos implicados en la vida en comunidad (organizar el tránsito, vender al imagen de una empresa o un producto, hacer campañas políticas o de prevención de enfermedades). Obviamente, deben interesarle los procesos de interpretación.

Y la semiótica, que pone atención al aspecto expresivo de la imagen y a la construcción de la misma, muestra su objetivo dominante por lejos, la interpretación. Eco busca instrumentos textuales que le sirvan para interpretar imágenes y analizar el proceso de interpretación de imágenes.

Lo que constituye la especificidad de este trabajo no es el vínculo entre la imagen y las representaciones internas, ni las trata como si fuesen representaciones internas, de allí la denominación de imagen gráfica. Respecto de la Psicología del Arte, no se interesa por la dimensión estética y creativa de la imagen ni por el desarrollo de la comprensión estética de la misma. Tampoco se interesa por el análisis de los mecanismos persuasivos de la imagen en función de volverla lo más persuasiva posible. No son las tecnologías del diseño de la gráfica en procura de unos objetivos directivos de organización social lo que alienta mi investigación. Y si bien comparte con la Semiótica de las artes visuales conceptos como los de semiosis, representación, argumentación y dialogicidad, y también el uso de herramientas, -como las propuestas por Eco-, provenientes del ámbito de la interpretación de textos verbales, sus objetivos no se reducen a la búsqueda de herramientas textuales para la interpretación de imágenes, a las que equipara a textos verbales.

Este trabajo se propone explicar cómo se produce el proceso de interpretación de imágenes gráficas y como éste puede verse afectado por algunas características de la presentación gráfica o del contexto en el que se presenta. Pretende analizar, a través de los enunciados argumentativos producidos por los intérpretes en una situación comunicativa: a) cómo es el proceso de construcción de los objetos representados en las imágenes gráficas, b) cómo un objeto representado

en una imagen puede ser entendido como símbolo de una cosa diferente, y c) cómo los sujetos crean a sí mismos y se posicionan moral e ideológicamente respecto de esos objetos. En definitiva, qué hace el sujeto con los objetos representados en las imágenes gráficas cuando trata de interpretarlos en un contexto particular.

Mis consideraciones sobre la imagen gráfica se enmarcan, como puede apreciarse, en las líneas teóricas de la semiótica, y de entre ellas, en la del concepto de *semiosis* de Charles Peirce (CP 2.228). El concepto de semiosis, en tanto que concepto que se refiere al proceso de interpretación, se hará progresivamente más visible y más útil en el decurso de mi exposición acerca de ¿qué son las imágenes gráficas? y ¿cómo es que se atribuye sentido a las imágenes gráficas?

¿Qué son las imágenes gráficas?

Las imágenes gráficas son representaciones visibles y bidimensionales de objetos, diseñadas con una intención comunicativa que, si bien suelen pensarse como reproducciones analógicas de cualidades sensibles de los objetos que representan, son construcciones analógicas respecto de los argumentos abstractos de objetos simbólicos. Son objetos que representan (que están por o en lugar de) otros objetos.

Las imágenes gráficas son entonces y como dice Peirce, “algo que representa algo para alguien en algún aspecto o carácter” (CP 2.228). Ese fragmento de la definición incluye aspectos relevantes de las imágenes gráficas tales como la *materialidad* que las caracteriza y el *dinamismo de los procesos de interpretación* en los que están involucradas.

Respecto de la *materialidad*, las imágenes gráficas son composiciones o diseños visibles, en los que se entretajan varios signos o *representamena* visuales (figuras, líneas, colores y texturas), cuyas potencialidades representativas colapsan para generar la *capacidad representativa* de la imagen. Esa capacidad representativa de la imagen dependerá de la cantidad y calidad de los signos que intervengan en su composición y de la calidad y de la intencionalidad comunicativa de la composición, esto es, de la selección y disposición de los signos en la trama de la imagen en función de la intencionalidad de quien compone la imagen gráfica. Esa intencionalidad puede ser de dos tipos: denotativa, en el sentido de diseñar una composición que simplemente pretenda presentarse como un *analogon* respecto de un objeto; o connotativa, en el sentido de diseñar una composición con la intención de mostrar de qué manera la sociedad hace leer lo que piensa, composición que requerirá de un verdadero desciframiento de sentidos secundarios, a través de la interpretación de símbolos, de estereotipos y de elementos retóricos de época (cfr. Barthes, 1995). Y es esa capacidad representativa la que determinará una construcción más indefinida o más definida y precisa del objeto representado. Si miramos la imagen gráfica de Dan Perjovschi titulada *Big Brother is watching you* (Figura 1.1), la selección y la disposición de los signos visuales que la componen, que sólo son dos: el contorno del perfil de una cabeza humana y una pequeña cámara de vigilancia situada dentro de ese perfil humano, representan más acabadamente el argumento abstracto: “Gran Hermano puede ver no sólo tus acciones, sino los pensamientos que las preceden”, desarrollado en la novela *1984* de George Orwell, que el afiche (Figura 1.2) o el fotograma (Figura 1.3) de la película homónima, en los que el control es ejercido por la mirada penetrante del personaje, que sigue implacablemente a todas las personas. Es de notar que el fotograma de la

película, a pesar de tener un grado de iconicidad más alto que el de la gráfica de Perjovschi, no logra por ello una representación más definida y precisa del objeto.

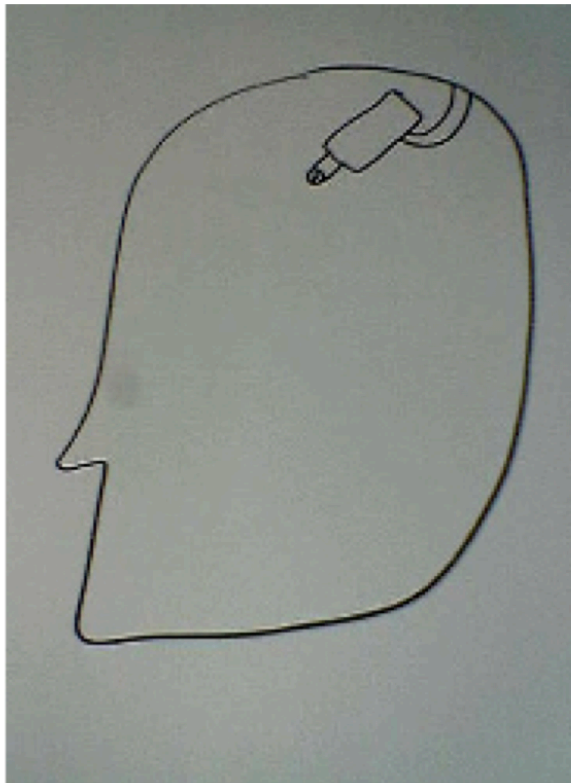


Figura 1.1. *Big Brother is watching you*, Dan Perjovschi.



Figura 1. 2. Afiche.



Figura 1. 3. Fotograma de 1984.

En la búsqueda de esa precisión y mayor definición del objeto representado, el diseño y la composición de las imágenes gráficas vincula la sustancia visual con el lenguaje verbal. El lenguaje verbal, al interactuar con la sustancia visual, duplica su capacidad comunicativa, ya que al configurar el contexto de la imagen gráfica, contribuye a definir el objeto representado.

Y respecto del dinamismo de los procesos de interpretación, el mismo depende de la naturaleza compositiva de la imagen gráfica, de su contexto de manifestación y de las experiencias, de la cultura y de las preocupaciones del intérprete.

Ahora quiero explicar el mecanismo semiótico por medio del cual los seres humanos interpretamos, atribuimos sentidos y creamos realidad. Voy a referirme específicamente al mecanismo de interpretación de las imágenes gráficas.

¿Cómo es que se atribuye sentido a las imágenes gráficas?

Al hablar del sentido de las imágenes gráficas, nuestra atención se desplaza hacia los objetos que ellas representan. Esos objetos, lejos de ser cosas que encontramos andando por el mundo, son construcciones semióticas. Son objetos tramados por medio de argumentos abstractos, a los que las imágenes gráficas otorgan visibilidad. En el caso de las imágenes gráficas sobre Gran Hermano que he mencionado, en las que se representa al objeto “control”, construido por medio de interpretantes argumentativos sobre la vigilancia y el control de las acciones y de las ideas, se hace visible en las imágenes gráficas gracias a estrategias retóricas como la metonimia, la metáfora y hasta la hipérbole. La mirada inquisitiva de unos ojos que atraviesan los pensamientos o la cámara de vigilancia, -una auténtica hipérbole-, conectada directamente al cerebro de las personas, constituyen la representación visible de aquellos argumentos.

Para analizar el mecanismo por medio del cual los seres humanos generamos sentidos, significación e interpretantes, para construir la trama argumentativa de los objetos representados por las imágenes gráficas, recurriré a la teoría de la *semiosis* de Peirce.

La teoría de la semiosis

Las categorías de primeridad, segundidad y terceridad

Peirce se propuso construir una teoría del conocimiento capaz de explicar la acción recursiva, incesante, inscrita en la intersubjetividad y

en la cultura, por medio de la cual los seres humanos conocemos, interpretamos y hasta creamos la realidad.

Las *categorías de primeridad, segundidad y terceridad* le permiten analizar el cruce entre los aspectos con los que se presenta la realidad y la representación que la mente produce de la misma.

“Primeridad es el modo de ser de lo que es así, como es, positivamente y sin referencia a alguna otra cosa”. “Segundidad es el modo de ser de lo que es así, como es, en referencia a un segundo, pero sin consideración a un tercero”. “Terceridad es el modo de ser de lo que es así, como es, en tanto que un segundo y un tercero están en referencia uno con otro.” (Carta a Lady Welby, Correo de Milford, Pennsylvania, 12 de Octubre de 1904, editada en Peirce, 1987, págs. 110-111).

A la primeridad pertenece la percepción instantánea de la cualidad a través de los sentidos, cualidad sentida que sólo es una cualidad posible en el plano de lo real.

A la segundidad pertenece la experiencia del esfuerzo ante la irrupción de algo en la conciencia, algo que se resiste porque tiene una duración, persiste y se incrementa.

A la terceridad pertenece todo lo que es determinado desde el pensamiento, el conocimiento o la legalidad. Su modo es entonces el de la necesidad subyacente a una regla o ley. Se proyecta hacia el futuro. El pensamiento aparece siempre como un sistema de regularidades que permiten relacionar la cualidad con un algo, regularidades que permiten efectuar predicciones para poder decidir cursos de acción.

Este esquema triádico será luego constitutivo de la semiosis peirceana.

Semiosis

Peirce dice que la *semiosis* es un proceso en el que: “Un signo o representamen es algo que para alguien está en lugar de algo en algún aspecto o capacidad. Se dirige a alguien, es decir, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o quizás un signo más desarrollado. Ese signo que crea es, para mí, el interpretante del primer signo. El signo está por algo, su objeto. Está por ese objeto no en todos los aspectos, sino por referencia a un tipo de idea a la que he llamado algunas veces el *ground* del representamen” (CP 2.228).

Estas pocas líneas describen el funcionamiento de un complejo mecanismo semiótico y requieren de algún análisis.

La *semiosis* (Figura 1.4) es una acción orientada e intencional, que permite conocer, interpretar, actuar y crear. En la semiosis intervienen tres entidades: el *representamen*, el *objeto* y el *interpretante*.

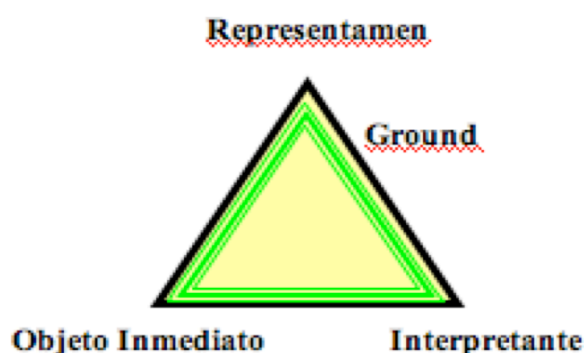


Figura 1. 4. Semiosis.

El *representamen* es un signo que está en lugar de algo, el objeto. Dicho de otra manera, el representamen representa al objeto, pero lo hace

sólo desde determinados puntos de vista, es decir, en algunos de sus aspectos.

Respecto del *objeto* y del *interpretante*, Peirce dice: “ Pero es necesario distinguir el Objeto Inmediato, o el Objeto tal como el Signo lo representa, del Objeto Dinámico, o el Objeto realmente eficiente pero no inmediatamente presente. Es el mismo requisito que se necesita para distinguir al Interpretante Inmediato, es decir, al Interpretante representado o significado por el Signo, del Interpretante Dinámico, o el efecto actualmente producido en la mente por el Signo; y ambos del Interpretante Normal, o el efecto producido en la mente por el Signo después de un desarrollo suficiente del pensamiento” (CP 8.343).

En primer lugar, propongo analizar el *objeto*, propósito que sugiere que el objeto no es una simple cosa que puede hallarse andando por el mundo, sino que es una construcción semiótica. El *objeto inmediato* es uno de los aspectos del objeto que el representamen es capaz de representar en una semiosis determinada, en tanto que el *objeto dinámico* está conformado por un conjunto de objetos inmediatos contruidos por un conjunto de semiosis. El objeto dinámico, justamente por su dinamismo, puede ser representado por diversos signos o representamena, en distintas semiosis, o explicado desde otra perspectiva, los diversos aspectos del objeto son contruidos por medio de distintos procesos de semiosis, pues en cada semiosis se selecciona una perspectiva desde la cual analizar, entender y explicar el objeto. Entonces, el objeto dinámico resulta ser el conjunto de objetos inmediatos que surgen de múltiples semiosis, que sólo puede conocerse parcialmente cada vez, que puede presentar múltiples configuraciones culturales y que puede contruirse a lo largo de la historia. Muestro lo que

acabo de decir a través de dos ejemplos. En el primero de los ejemplos quiero mostrar el proceso de construcción de un objeto dinámico desde las múltiples perspectivas de múltiples objetos inmediatos, que son el resultado de múltiples semiosis. Sigamos a un niño muy pequeño que está construyendo lo que serán sus conocimientos acerca del fuego. Seguramente ya ha visto la llamita en el extremo del fósforo y ya sabe que es una luz brillante, que baila y se apaga si la sopla, pero también sabe que es posible volver a encenderla. Todo ese conjunto de aspectos configuran el objeto dinámico “fuego” que el niño posee hasta ese momento. Es más, el fuego es algo amable y es un juguete, pero un día toca la llama, se quema y llora desesperadamente. Lo que sucede ahora es que ha aparecido un nuevo objeto inmediato asociado al fuego: su aspecto dañino y peligroso. El fuego se asocia ahora a un representamen que es la sensación de dolor, que desemboca en un interpretante que es una acción, la de llorar. Obviamente, no terminarán aquí las experiencias del niño con el fuego y su objeto dinámico “fuego” seguirá enriqueciéndose indefinidamente a lo largo de su vida. En el segundo de los ejemplos, me interesa poner énfasis en los aspectos histórico y cultural involucrados en la construcción de un objeto. En la época en que Cristóbal Colón emprendió sus viajes a América, existían dos representaciones del objeto “Tierra”. Quienes pertenecían a las clases más educadas sabían que la Tierra era un objeto redondo, es más, contaban con una imagen gráfica de la Tierra, el planisferio de Ptolomeo del siglo II (Figura 1.5), en el que ya podían leerse la redondez de la tierra y una distribución, forma y proporción de los continentes bastante aproximadas a las consideradas como válidas por la geografía en la actualidad.



Figura 1.5. Mapa de Ptolomeo del siglo II.

La otra representación, teñida por el folklore popular, era la que tenía la gente menos educada, quienes pensaban que la Tierra era un plano y que al llegar a los extremos de ese plano, el agua se precipitaba al vacío y por cierto, las naves también (Figura 1.6).



Figura 1.6. Representación de la Tierra con la forma de un plano en la época de Cristóbal Colón.

Hoy en día contamos con tecnología que nos permite obtener imágenes satelitales de la Tierra (Figura 1.7), en las que la vemos como

una esfera azul, podemos focalizar zonas de la misma, e incluso, por efectos del zoom, somos capaces de acceder a imágenes detalladas de la calle y hasta de la casa en la que vivimos.



Figura 1.7. Fotografía satelital de la Tierra. Zona del Estrecho de Gibraltar.

Pero de lo que trataba este ejemplo, era de manifestar que el objeto Tierra, aunque es de una materialidad y una realidad apabullantes, -si es verdad que estamos de pie sobre él-, es una construcción semiótica que ha ido variando a través del tiempo junto con los avances científicos y tecnológicos.

Ahora bien, continua y recurrentemente aparece la mención a una perspectiva o a un punto de vista, que diseña un tipo de relación entre el representamen y su objeto y que determina la consideración de distintos aspectos de ese objeto, que es dinámico. Esa perspectiva o punto de vista, seleccionada por la mente que efectúa la semiosis, es lo que se denomina *ground*. El ground determina la orientación o el curso de la semiosis y determina así el aspecto desde el cual es considerado y construido el objeto. Peirce enfatiza que: “El signo está por algo, su objeto. Está por ese objeto no en todos los aspectos, sino por referencia a

un tipo de idea a la que he llamado algunas veces el ground del representamen” (CP 2.228).

Respecto del *interpretante*, su función es la de explicar al representamen y asegurar el conocimiento y la comprensión del mismo. Es un signo equivalente o más amplio que el representamen, de modo que puede ser un signo equivalente perteneciente a un sistema de signos diferente, puede ser un sentimiento, un esquema de acción o una paráfrasis, una regla o una inferencia o todo un discurso. Su índole depende del ground de la semiosis, esto es, de la orientación, del rumbo, que imprima a la semiosis la perspectiva seleccionada.

Peirce distingue tres tipos de interpretante: *inmediato*, *dinámico* y *final*, al que llama también *normal*. El *interpretante inmediato* es el interpretante relacionado con el objeto inmediato de una determinada semiosis. El *interpretante dinámico* reproduce el dinamismo del objeto (dinámico) con el que se relaciona, de modo que son los posibles interpretantes que construyen desde múltiples perspectivas al objeto y entre los cuales la mente que interpreta puede seleccionar uno, para sentir, para comprender, para desarrollar un esquema de acción. Esto nos sitúa al mismo tiempo en la dimensión del representamen, ya que no sólo el objeto, por su carácter dinámico, puede ser representado por signos distintos, sino que el mismo signo o representamen puede relacionarse con distintos interpretantes. Y el *interpretante final o normal* es un producto desarrollado por el pensamiento a partir de la incidencia del signo. A este último volveré a hacer referencia al tratar el tema del carácter ilimitado de la semiosis.

Parece imprescindible enfatizar que la concepción de signo de Peirce sólo puede entenderse desde una perspectiva procesual. Es ésta una concepción en la que el signo es pensado, no como algo estático, sino como algo dinámico, como algo en movimiento, que cada vez se relaciona con otros dos signos, y los tres se van situando, dicho metafóricamente, en tres estaciones, denominadas representamen, objeto e interpretante. Este signo sólo puede pensarse como parte de la semiosis (Lonchuk, 2003, pág. 24). Pero aún quiero señalar algo más, este signo que se relaciona siempre con otros dos, que siempre es una semiosis, se halla en el continuo del pensamiento, entre otras semiosis que avanzan en paralelo (Figura 1.8) y de manera recursiva y envolvente, pues siempre el interpretante, que permite explicar un objeto de manera más compleja y más acabada o adecuada a los parámetros de la cultura, es el resultado de una semiosis que tiene la huella de semiosis anteriores, esto es, de la intersubjetividad, de la historia, de la cultura.

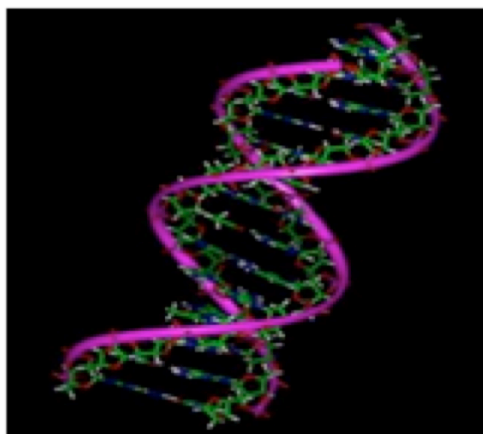


Figura 1.8. Uso metafórico de la imagen gráfica del ADN para representar las semiosis infinitas, que avanzan en paralelo de manera recursiva y envolvente, pues involucran semiosis anteriores.

Una vez planteada la semiosis y su carácter de acción entre tres signos, queda por hacer algunas aclaraciones acerca de su carácter

ilimitado, para luego referir a la tipología de las semiosis planteada por Peirce, que debe ser entendida como una serie de herramientas de análisis o de puntos de vista desde los cuales es posible observar y analizar los procesos de interpretación.

Semiosis ilimitada e interpretante final

El proceso de semiosis, desde el punto de vista de Peirce, es en sí mismo un proceso ilimitado, ya que todo interpretante tiene la capacidad de convertirse en el representamen de un nuevo interpretante y así infinitamente (Figura 1.9).

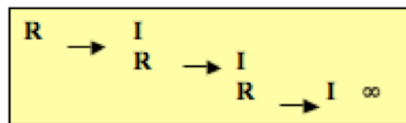


Figura 1.9. Semiosis ilimitada.

Pero aún hay algo más, todo interpretante, al intentar explicar un signo o representamen, produce desplazamientos en el significado de ese signo, es decir, desplaza los límites del signo, aunque sea mínimamente.

En esos desplazamientos, en esas diferencias, radica el secreto de la riqueza del proceso de semiosis, que permite comprender la afirmación de Peirce: “Un signo es algo que, al conocerlo, nos hace conocer algo más” (CP 8.332). El proceso de semiosis posibilita el conocimiento y es un proceso de conocimiento que nos permite avanzar indefinidamente incorporando cada vez nuevos saberes.

Pero si bien es cierto que el proceso de semiosis es virtualmente ilimitado, que los interpretantes se multiplican indefinidamente en el marco de diferentes contextos, sucede que en el interior de un contexto determinado, se despliega un juego semiótico, un proceso de semiosis, que no es ilimitada, porque existe un interpretante final (Figura 1.10) en el que se detiene (Lonchuk, 2003, págs. 47-48).

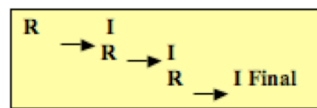


Figura 10. Interpretante Final.
Opera dentro de un contexto determinado.

¿Cómo se explica que un proceso en sí mismo ilimitado se detenga en un interpretante final? Es que la mente que interpreta, evalúa y decide cuál es el interpretante que se adecua a sus intereses u objetivos, cuál es afín a sus afectos, o cuál resulta en consonancia con su contexto socio-histórico-cultural.

A continuación revisaré la tipología de las semiosis planteada por Peirce.

Tipos de semiosis según Peirce

Peirce desarrolla una lógica semiótica que permite establecer una relación entre los fenómenos que sentimos y el ser real de las cosas del mundo, esto es, un modo de juzgar el grado de realidad de lo que creemos percibir, más aún, una forma de construir conocimiento y de crear realidad. Considera diferentes semiosis, establece una tipología de esas semiosis (Tabla 1.1) y la concibe a partir de tres parámetros a los

que denomina primera, segunda y tercera tricotomía, cada una de los cuales involucra a un conjunto de tres tipos de semiosis.

Las semiosis de la primera tricotomía

Las semiosis de la *primera tricotomía* son presentativas. Presentan directamente la cualidad (sensible) posible de algo posible (cualisigno), la ocurrencia de la cualidad en un algo singular (sinsigno) y finalmente, la recurrencia y regularidad de la cualidad en un algo, que se constituye así como objeto permanente (legisigno).

Peirce considera así tres tipos de semiosis, denominadas cualisigno, sinsigno y legisigno.

- El cualisigno, dice Peirce, “es una cualidad que es un signo” (CP 2.244). Esto quiere decir, que el cualisigno es una cualidad que funciona como signo de algo, de un posible objeto. Por ejemplo, cualquier sensación (visual, auditiva, táctil, olfativa o gustativa) puede funcionar como cualisigno.

- El sinsigno surge en el momento en que se advierte que la cualidad existe en una cosa que ocurre en un aquí y en un ahora, o para decirlo con mayor claridad, el sinsigno es una ocurrencia, un existente singular, simple, único, conformado a partir de determinados cualisignos. Peirce lo define así: “...es una cosa o acontecimiento de existencia actual, la cual es un signo. Sólo mediante sus cualidades puede ser signo...” (CP 2.245).

- El legisigno surge en el momento en que una mente advierte que una cualidad recurre en aparecer regularmente en un algo, entonces hace su aparición el objeto, que es un objeto permanente en el

mundo en que se vive. Respecto del legisigno dice Peirce: “Es una ley que es un Signo”. (CP 2.246).

	Categorías ontológicas		
Categorías Fenomenológicas	Primeridad	Segundidad	Terceridad
Primeridad	Primera Tricotomía – Presentativa Semiosis en la que se presenta un algo que deviene objeto		
	Cualisigno Cualidad posible que funciona como signo	Sinsigno Cualidad instanciada en algo	Legisigno Recurrencia y regularidad de cualidades para un objeto permanente
Segundidad	Segunda Tricotomía – Representativa Semiosis que representa al objeto		
	Icono Signo que reproduce cualidades análogas a objeto	Índice Signo que coexiste con el objeto	Símbolo Signo que se relaciona con el objeto por convención
Terceridad	Tercera Tricotomía – Interpretativa Semiosis que interpreta a un signo que representa al objeto		
	Rhema Múltiples posibilidades de interpretación	Decisigno Actualización de un interpretante en un contexto	Argumento Actualización de un interpretante en un contexto particular dentro de un sistema y sujeto a la legalidad de ese sistema.

Tabla 1.1. Tipología de las semiosis.

Las semiosis de la segunda tricotomía

Las semiosis de la segunda tricotomía son representativas. Operan con signos que representan de manera mediata al objeto, y lo representan por medio de alguna analogía sensible (icono), indicando su

existencia (índice) o por medio de convenciones intersubjetivas y culturales (símbolo). Se consideran así tres tipos de semiosis: icono, si se trata de una semiosis que opera en base a una relación de analogía del signo respecto del objeto, índice, si se trata de una semiosis fundada en una relación de coexistencia entre el signo y el objeto, y símbolo, si la relación entre el signo y su objeto depende de una convención.

- El icono es “... un signo que se refiere al objeto que denota sólo en virtud de los caracteres que le son propios, y que éste posee por igual con independencia de que exista o no tal objeto” (CP 2.247). Esto significa que es la cualidad que posee el icono lo que hace de él un representamen, sin que importe si el objeto que representa existe o no. Un icono puede ser signo aunque el objeto no exista (CP 4.447), ya que el icono determina al interpretante en virtud de alguna de sus propiedades intrínsecas y no de la presencia del objeto. Existen así iconos de objetos, seres o lugares legendarios, mitológicos o de ficción.

- El índice es “... un signo que se refiere al objeto que denota en virtud de estar realmente afectado por dicho objeto” (CP 2.248). Para entender qué es un índice hay que considerar dos cosas. En primer lugar, que un índice necesita de la coexistencia y conexión real con su objeto, pues si su objeto desaparece, desaparece el signo índice; y en segundo lugar, para que un índice devenga tal, debe ser advertido por una mente que le atribuya un interpretante.

- El símbolo es “... un representamen cuyo carácter representativo consiste en ser una norma que determinará su interpretante” (CP 2.292). El *símbolo* es un signo que para ser representativo necesita de una ley, convención o hábito que le permita

ser interpretado, es decir, un símbolo funciona como una ley o una regularidad de interpretación hacia el futuro.

Las semiosis de la tercera tricotomía

Las semiosis de la tercera tricotomía son interpretativas, son semiosis que interpretan y explican a otros signos (icono, índice y símbolo), que son los que representan a los objetos. Dentro de esta tercera tricotomía también hay tres tipos de semiosis: rhema, decisigno y argumento. Para determinarlas, es imprescindible observar hasta dónde puede extenderse la producción de interpretantes en cada una de ellas.

- El rhema es una semiosis capaz de generar múltiples y posibles interpretantes, sin que exista posibilidad alguna de seleccionar un interpretante en particular. En términos de Peirce, “Es un signo que para su interpretante es signo de posibilidad cualitativa, es decir que se lo entiende como la representación de tal o cual tipo de objeto posible” (CP 2.250).

- El decisigno es una semiosis que actualiza un interpretante en un contexto según el ground seleccionado por la mente que interpreta. En consecuencia, la producción de interpretantes comienza a limitarse. Peirce señala que: “Es un signo que, para su interpretante, es signo de existencia actual” (CP 2.251).

- El argumento es una semiosis que determina específicamente un interpretante. Ese interpretante es el resultado de un proceso de razonamiento dentro de un sistema y sujeto a la legalidad de ese sistema, que funciona como contexto. Esto significa que “sobre cada objeto incide una pluralidad de argumentos, de los cuales se actualizan

tan sólo uno por vez, al utilizarlo como signo proveniente de un determinado sistema e incluirlo en un contexto particular” (Magariños de Morentín, 1983, pág. 104). Una calavera envuelta con un trapo negro puede ser la Parca, pero su sentido variará según se integre al sistema de pinturas de los muralistas mejicanos o al sistema icónico de la fiesta de Halloween, pues un conjunto de interpretantes argumentativos construirán el sentido de muerte en el panorama de enfrentamientos armados de la revolución mejicana o el de un ánima que vaga por la tierra cumpliendo eternamente con su castigo. Refiero la definición de argumento de Peirce: “Es un signo que para su interpretante es un signo de ley. O también es posible decir que, en tanto un rhema es un signo entendido como la mera representación de su objeto por los caracteres propios de éste y que un decisigno es un signo entendido como representación de su objeto en función de su existencia actual, un argumento es un signo entendido como representación de su objeto en su carácter de signo” (CP 2.252).

Esta tipología es integrada por Peirce en una clasificación de diez clases de signos (o semiosis), que deben entenderse como formas de establecer semiosis que combinan cada vez tres de los nueve tipos de semiosis antes referidos. La descripción de esas combinaciones no es otra cosa que la descripción de operaciones cognitivas de creciente complejidad (Liszka, 1996, pág. 47; Castañares, 2006, pág. 138), que permiten explicar la construcción semiótica de un objeto desde el estadio de un “algo” indefinido al estadio de objeto y de símbolo.

Clasificación de los signos: De la indefinición del algo a la precisión del objeto simbólico

La clasificación es, en términos de Liszka (1996, pág. 43), “un esfuerzo diferente al de la tipología; es un intento por organizar tipos de una manera diferente, de modo tal que puedan verse sus afinidades [dependencias e interdependencias]”.

La clasificación está ordenada según ciertos principios: (1) un signo, para ser un signo, debe ajustarse a una relación triádica entre signo, objeto e interpretante, es decir, a un carácter de primeridad, segundidad o terceridad; entonces, cada signo debe exhibir una de las divisiones dentro de cada una de las tres tricotomías; (2) ahora bien, si cada signo requiere de un elemento de cada una de las tres tricotomías, uno de ellos predomina sobre los otros, por ejemplo, el hecho de que un signo sea un cualisigno puede ser más significativo que el hecho de que además sea un icono rhemático. (3) Con respecto a las posibilidades de combinación de los nueve tipos de semiosis, éstas no pueden combinarse de cualquier manera, pues las que son primeras, como el cualisigno, el icono y el rhema, no pueden generar segundas, como el sinsigno, el índice y el decisigno, ni terceras, como el legisigno, el símbolo y el argumento, pero los que son terceros suponen un segundo y un primero, razón por la cual sólo resultan diez tipos de signos (Figura 1.11).

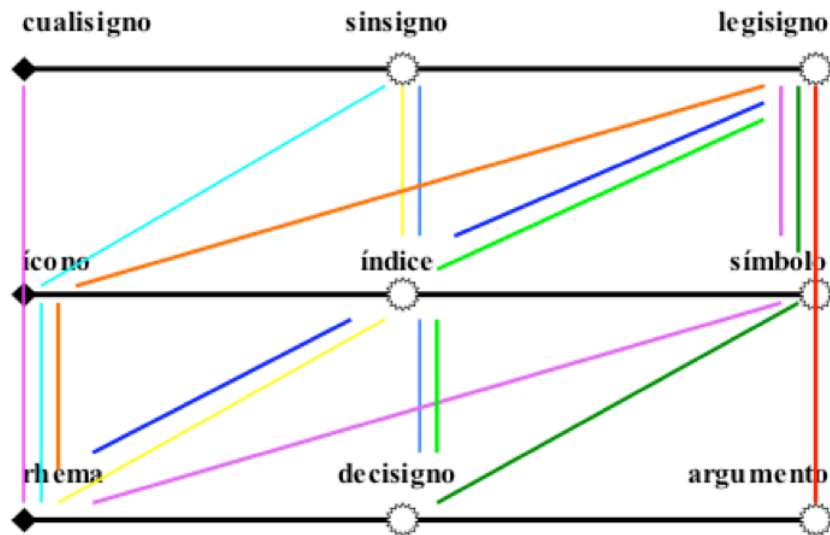


Figura 1.11. Clasificación de los signos.
Del cualisigno-icónico-rhemático al legisigno-simbólico-argumentativo.

Antes de recorrer las diez clases en que pueden articularse los signos a partir de las reglas expuestas, es necesario señalar que las clases no deben ser consideradas como distintos tipos de signos, sino como el modo en que las semiosis pueden ser sometidas a operaciones de abstracción, enfatizadas o puestas en perspectiva para ciertos propósitos (Liszka, 1996, pág. 47).

A continuación presento una descripción de las diez clases de semiosis, para la cual tomo en consideración muchos aspectos de las caracterizaciones de Liszka (1996, págs. 48-52). El o los aspectos que aparecen en bastardilla son el o los aspectos predominantes.

1. *Cualisigno* icónico remático: es un signo cuya interpretación usualmente se dirige hacia la cualidad posible del objeto posible que representa. Su capacidad representativa es vaga e indeterminada. La información que proporciona es más descriptiva que

factual. Desde el punto de vista fenomenológico no involucra a otros tipos de signo, pero todos los otros tipos de signo lo involucran directa o indirectamente. Un ejemplo de cualisigno icónico remático es una zona de color rojo en una composición abstracta de Kandinsky. En la pintura abstracta la referencia tiene muchas posibilidades, en el sentido de que muchas referencias son posibles.

2. *Sinsigno icónico remático*: es un signo que podría ser un ícono, porque su singularidad o individualidad, tiene el poder de representar algo replicando algún rasgo semejante a los de ese algo. Este signo involucra cualisignos desde el momento en que el sinsigno tiene alguna cualidad, pero aunque la cualidad contribuye en alguna medida a generar la fuerza del signo, es más que nada su propia singularidad lo que contribuye a su fuerza de representación.

3. *Sinsigno indicial remático*: es un signo, que por su única ubicación espacial y temporal, es interpretado como un signo que señala que hay algo, pero no se sabe qué pueda ser ese algo. Un ejemplo es el crujido de una rama, que puede ser interpretado como que puede haber algo ahí, pero aún no se sabe si lo hay.

4. *Sinsigno indicial dicente*: son índices que señalan con cierta certeza la presencia de algo. Además son capaces de presentar algún sentido acerca de ese algo al que se refieren. Es un signo que es capaz de ofrecer información sobre un algo, porque está siendo actualmente afectado por ese algo. Por ejemplo, el movimiento de la veleta a causa del viento que sopla en determinada dirección (CP 2257). Y es debido a esa conexión física entre la veleta y el viento que el intérprete puede adscribir ciertas propiedades al viento, por ejemplo, dirección e

intensidad. El énfasis está puesto en el aspecto interpretativo, pues el signo provee información sobre algo.

5. *Legisigno icónico rhemático*: es un signo que, por las características que presenta, tiene la posibilidad de representar algo, pero aún no está fijado qué es lo que puede representar, aunque sí restringe un cierto ámbito de cosas que está imposibilitado de representar.

6. *Legisigno indicial rhemático*: es un tipo de signo que señala la posibilidad de la existencia de algo. Es el caso de los pronombres demostrativos (CP 2259) o de la dirección de la mirada, que señalan aquello a lo que se refieren, pero que conllevan un mínimo del sentido concerniente a tal objeto.

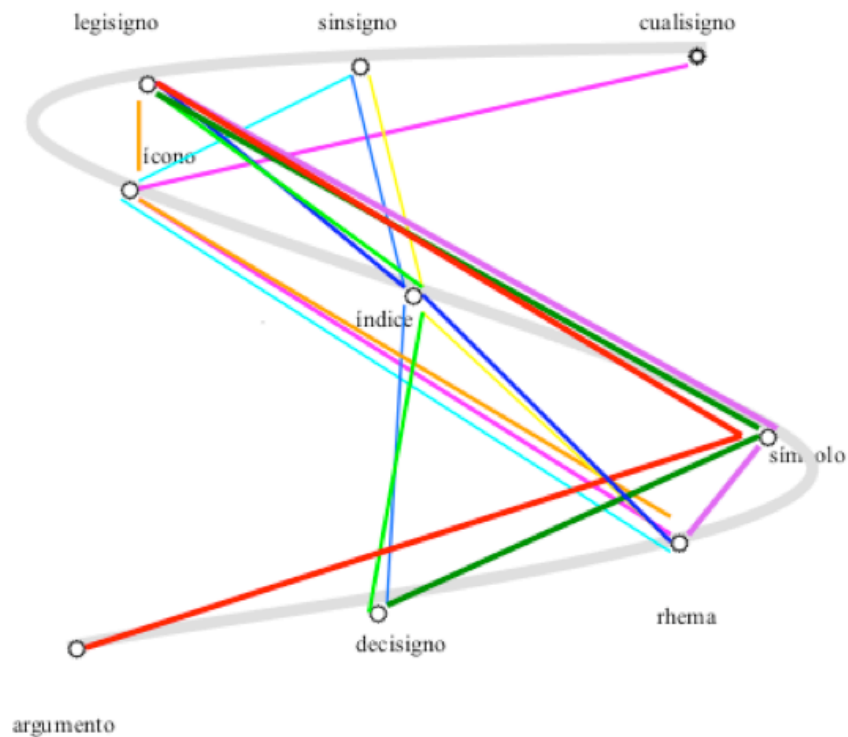
7. *Legisigno indicial dicente*: es un signo que no sólo actúa como índice, pues señala con certeza la presencia de su objeto, sino que simultáneamente nos da alguna información acerca de su objeto, esto es, correlaciona convencionalmente el signo con aquello que es indicado por el signo. Por ejemplo, el grito de un vendedor ambulante en la calle, no sólo es indicativo, sino que también tiene un contenido.

8. *Legisigno simbólico rhemático*: es un signo convencional que transporta un sentido general y convencional acerca del objeto que representa (CP 2260). Por ejemplo, la palabra “perro” es antes que nada un legisigno, que significa o representa aspectos generales de los perros (tienen cuatro patas, ladran) y es interpretada rhemáticamente. En este caso, la palabra “perro” no se refiere a un perro o clase de perros en particular.

9. *Legisigno simbólico dicente*: es un signo convencional que establece correlación con un objeto particular y provee alguna información acerca del mismo, pues opera en un contexto determinado. El ejemplo paradigmático es la proposición (CP 2261) “este es un perro grande”. Ese enunciado señala la presencia del locutor en una situación específica, en la que tiene frente a sí a un determinado perro con determinadas características.

10. *Legisigno simbólico argumentativo*: es un signo que es parte de un sistema de representación convencional capaz de tramar, dentro de una legalidad, por medio de procesos de razonamiento, las características del objeto simbólico al que se refiere.

Esas semiosis han sido presentadas en una gradación de complejidad, en la que la del tipo del cualisigno-icónico-rhemático es la de menor complejidad y la del tipo del legisigno-simbólico-argumentativo es la de mayor complejidad. Esta última involucra y subsume a las nueve anteriores, porque para llegar a ella, la mente ha efectuado el proceso de resolver los sentidos de las nueve anteriores. La mente opera procesos de semiosis cada vez que necesita conocer o interpretar o crear realidades. Esas realidades comienzan siendo un algo indefinido que se va poniendo en foco desde el cualisigno-icónico-rhemático al legisigno-simbólico-argumentativo y va ganando la precisión, nitidez y definición de un objeto simbólico (Figura 1.12).



**Figura 1.12. Del cualisigno-icónico-rhemático al legisigno-simbólico-argumentativo.
De la indefinición del algo a la precisión del objeto simbólico.**

El objeto simbólico es un objeto construido por medio de argumentos, dentro de la legalidad de un sistema cultural, histórico e intersubjetivo. El objeto simbólico “identidad nacional”, por ejemplo, es un objeto convencional, tramado por el conjunto de argumentos constitutivos de una ideología en un contexto socio-histórico-cultural acerca de lo que es el ser nacional, y todo argumento, que se pretenda válido para esa ideología, debe ajustarse a la legalidad que la rige.

La construcción del sentido

¿Cómo es que se produce la construcción argumentativa de los objetos simbólicos representados en la imagen gráfica?

Quiero comenzar a considerar el *modelo de interpretación de imágenes gráficas*, que atraviesa esta investigación y que se irá completando en los capítulos sucesivos. Es un modelo que tiene deudas enormes, especialmente con la noción peirceana de *semiosis*, con el concepto de *enciclopedia* de Eco y con la *persuasión* y el *aspecto simbólico* presentes en la retórica de Barthes. Tiene además, la pretensión de construir una detallada descripción del mecanismo de interpretación, que cada sujeto realiza cada vez que mira una imagen gráfica y trata de reunir los interpretantes argumentativos que le permiten comprender el objeto representado.

Antes de comenzar con la presentación del modelo de interpretación de imágenes gráficas, quiero revisar los conceptos diseñados por los teóricos, en sus intentos por estudiar los procesos de interpretación de la imagen gráfica, con los cuales el modelo dialoga incansablemente.

Los desarrollos teóricos precedentes

La interpretación de las imágenes gráficas tropieza, como dice Roman Gubern, con una incomodidad semiótica, pues por un lado, parece feliz definir a la imagen gráfica como un “sintagma ostensivo dotado de mayor densidad de significación que la palabra” (1994, pág. 119), pero por otro lado, no tarda en aparecer la dificultad: el analista no puede segmentar ese sintagma en unidades discernibles. Entonces,

continúa Gubern, muchos autores recurren al concepto de densidad semántica de las imágenes, “que mide empíricamente la cantidad de ideas suscitadas (verbalizadas o no) en sus lectores” (pág. 119). Ese concepto, que introduce la variable de la subjetividad de cada lector, posibilita establecer un inventario enumerativo y valorativo de los ítems que aparecen en la imagen, organizándolos según su jerarquía significativa y connotativa. Pero es necesario hallar una herramienta, capaz de dar cuenta del mecanismo de funcionamiento de la imagen gráfica y de las operaciones necesarias para interpretarla.

Roland Barthes (1964) recurrió al diseño de una retórica de la imagen. Reconoce en la imagen la facultad de provocar una segunda significación a partir de una significación primera, esa es la facultad connotativa de la imagen, que, conformada por medio de figuras, tiene la función de persuadir. Con esto formalizó un modelo de lectura simbólica de la imagen, en particular de la imagen publicitaria, que tiene un componente ideológico, situado socio-históricamente, que es el motor de esa segunda lectura o interpretación.

Umberto Eco (1968) consideró el carácter icónico y codificado de la imagen. De Peirce toma el atributo distintivo de la relación entre signo y objeto propia del icono, la semejanza; y de Ernst Gombrich (1960), su concepción acerca del esquema perceptivo, que deviene luego en desarrollos teóricos referidos a los códigos icónicos. Para Eco, hablar de signo icónico implica hablar de códigos, pues el reconocimiento de un signo como un ícono depende de un conjunto de experiencias previas y actuales del sujeto, que determinan y reformulan las características y los modos de percepción de los lectores de imágenes. La mirada de cada

lector continuamente es conformada social, cultural e históricamente. La interpretación del signo icónico depende entonces de la decodificación.

El concepto de código que Eco utiliza parece crearse en la interactividad entre productores y lectores de imágenes, pero a pesar de ello, este término carga con el peso de la limitación que le imprime su procedencia del ámbito de la informática, donde un código es entendido como un conjunto de reglas unívocas, que regulan la sustitución entre unidades expresivas de diversos sistemas semióticos, en base a un cuadro de equivalencias. Por esa razón, en su libro *Semiótica y Filosofía del Lenguaje* (1998), Eco cambia el concepto de código por el de enciclopedia.

El concepto de enciclopedia, plasmado a partir de la concepción peirceana de semiosis ilimitada, es un postulado semiótico definido como el acopio de todas las interpretaciones registrables en discursos verbales o escritos, icónicos y musicales (1998, pág. 133). En esa definición hay una pretensión de totalidad, pero es una totalidad siempre inacabada, pues la enciclopedia, como la semiosis, es un fecundo espacio de génesis de interpretantes, un espacio inseguro y profundamente creativo, en el que siempre se crean interpretantes nuevos. Respecto de los usuarios, no hay muchos usuarios que posean la enciclopedia en altos grados de actualización, y ninguno la posee en su totalidad, pues cada usuario posee sólo una parte de ella. Es verdad que la enciclopedia de cada uno puede incrementarse, pero también es verdad que el incremento depende de la posibilidad de acceso al conocimiento, que nunca es igual para todos. La extensión de la enciclopedia de cada uno incide en la calidad de la interpretación. La

enciclopedia funciona entonces como una hipótesis regulativa, sobre cuya base el lector trama la interpretación de las imágenes gráficas.

Modelo de interpretación de la imagen gráfica

Lo que sigue a continuación es la presentación del anunciado modelo de interpretación de las imágenes gráficas, que tiene por objeto explicar como un intérprete construye la trama de interpretantes argumentativos, que traman los objetos simbólicos representados en las imágenes gráficas.

Los *interpretantes argumentativos*, que construyen los *objetos simbólicos* representados en las imágenes gráficas, son producidos por medio de series recursivas de procesos de semiosis, que se inician en el ámbito del cualisigno, del icono y del rhema, los cuales consideran a las imágenes gráfica como un conjunto de sensaciones de cualidades posibles de un algo posible, al que representan y describen de manera vaga e indeterminada; continúan con semiosis del tipo de los sinsignos e índices, que le aportan singularidad a ese algo, al tiempo que señalan su existencia. Sería algo así como si al mirar la fotografía titulada *Holocausto*, de Carlos Fadigati (Figura 1.13), un lector tuviese la sensación de cualidades como los colores ocre, amarillo y negro o las rugosas y tal vez afiladas texturas sugeridas por las aristas de un algo posible, que podrían ser unas piedras, hojas secas o calaveras.



Figura 1.13. Fotografía titulada *Holocausto*, de Carlos Fadigati.

Luego, la legalidad del legisigno transforma las características fenoménicas de lo percibido en las regularidades de un objeto, pues las regularidades han convertido a aquello que era un algo, en un objeto. Ahora quien mira ve calaveras, muchas calaveras de colores ocres y pálidos. Con el símbolo se abre la perspectiva de la representación convencional y abstracta de esas regularidades. Las calaveras pueden representar muerte o piratería o peligro. El decisigno sitúa las regularidades en el ámbito de lo veritativo, haciéndolas operar como categorías abstractas en correspondencia con los objetos inmediatos de las semiosis particulares, que actualizan interpretantes ya conocidos en un determinado contexto y según el ground seleccionado por el intérprete. En este momento del proceso de interpretación se juega la *densidad semiótica* de las imágenes gráficas, que depende de los conocimientos, la ideología, la moral y las valoraciones del intérprete.

¿Qué entiendo por densidad semiótica? La densidad semiótica es la cantidad y calidad de interpretantes argumentativos actualizados por el intérprete para explicarse y explicar una imagen gráfica. El intérprete actualizará interpretantes argumentativos, que estarán en correlación con la *composición* de la imagen gráfica y con la *capacidad representativa* de la misma, para definir y precisar el objeto por ella representado. Esos interpretantes argumentativos podrán ser actualizados en mayor o menor número y tendrán mayor o menor complejidad, según sean interpretantes que tan solo pretendan reconocer al objeto representado, o sean interpretantes cuyo propósito sea el de atribuirle a ese objeto rasgos morales o ideológicos, o según sean interpretantes integrados en esquemas argumentativos, con valoración positiva o negativa respecto del objeto representado, producidos como respuesta a la fuerza interpelativa desplegada por la imagen gráfica. Quiero enfatizar que la densidad semiótica no puede considerarse como una propiedad exclusiva de la imagen gráfica sino que es una *propiedad relacional*, esto significa, que la densidad semiótica depende del intérprete en relación con esa imagen, a la que está mirando, situado en un contexto particular. La fotografía tiene un nombre, *Holocausto*, que define un contexto y un ground o perspectiva de interpretación para quien la está mirando. De todos los interpretantes que cabían para calavera y para muerte, comienzan a actualizarse aquéllos con tintes morales, que constituirán la red argumentativa que tramará el objeto de la fotografía. Y finalmente, las semiosis que generan argumentos son capaces de tramar en un sistema de representación convencional, dentro de una legalidad y por medio de procesos de razonamiento, las características y regularidades de los objetos simbólicos. En efecto, el objeto representado en la fotografía es una multitud de muertes anónimas, infames, inútiles, que han dejado calaveras y huesos tristemente amasados en fosas comunes.

Sólo se hace visible el hecho desgarrador, el crimen, ya que no hay identidades, pues las de las víctimas han sido borradas por los victimarios, y las de los victimarios son las de algunos nombres que no pueden paliar el impacto del dolor ante tanta destrucción inútil. Luego, la puesta en palabras de esos interpretantes permite compartirlos socialmente, y permite también justificar culturalmente los mecanismos y los límites de los procesos de interpretación que los han producido, al tiempo que se ponen a prueba la aceptabilidad y la confiabilidad de los mismos. Esos interpretantes que acabo de escribir, son los míos, sé que son aceptables y confiables porque al decirlos, puedo corroborar que otras personas los comparten, pero al mismo tiempo sé que recuperan las voces de muchas personas, a las que se los he oído decir cada vez que la memoria social invoca el tema del holocausto.

Entonces, cada vez que alguien interpreta imágenes gráficas construye objetos y realidad. Lo hace por medio de la actualización de interpretantes argumentativos, que permiten desde el reconocimiento de los objetos, hasta la atribución de valores culturales, sociales, morales, ideológicas y afectivos, a través de la organización de esquemas argumentativos, producidos en función del contexto de manifestación de la imagen gráfica y de las experiencias, los conocimientos y las preocupaciones del intérprete, como respuesta a la fuerza interpelativa de la composición y de la capacidad representativa de las imágenes gráficas.

En este capítulo he estudiado y definido a la imagen gráfica como algo que representa otra cosa y he comenzado a presentar el mecanismo semiótico de los procesos de interpretación que contribuyen a otorgarle sentido desde la perspectiva de la semiosis de Peirce.

Como se ha señalado, el objetivo es estudiar cómo se construye una realidad particular, alguna clase de objeto, como consecuencia de un proceso de interpretación de imágenes gráficas. Y el objeto que me interesa estudiar aquí es el objeto *identidad nacional*.

El objeto *identidad nacional* es un objeto construido por una trama de argumentos, que a su vez son constitutivos de símbolos de identidad, que pertenecen a un grupo social, a un momento histórico y a una cultura. Esos argumentos transportan el sentido y la legalidad de quién se es, quién es el grupo y cuáles son las normas que organizan sus actuaciones e inter-actuaciones, que determinan la pertenencia o no al mismo.

Esos argumentos, articulados en discursos por diversas voces sociales, se desarrollan a partir de las acciones y de las actuaciones de los seres vivos. La teoría de las actuaciones de Rosa (2007a, 2007b y Rosa y Valsiner, 2007) me permitirá mostrar cómo las actuaciones crean actuaciones cada vez más complejas y éstas crean los símbolos convencionales para la representación de objetos cada vez más abstractos, tramados por constelaciones de argumentos complejos, que terminan por construir la realidad misma. Las actuaciones crean también el discurso y posibilitan la comunicación. Crean la subjetividad conciente y las normas de inter-actuación dentro del grupo y del grupo con otros grupos, creando de ese modo la legalidad y los sistemas culturales, que proveen de sentido a todas las actuaciones. Crean la identidad y crean la identidad nacional. Obviamente la caracterización de este proceso deberá realizarse de forma más pormenorizada. Esto es algo que se irá desgranando en los capítulos que siguen.

Capítulo 2

Actuaciones que crean objetos

La teoría de la semiosis es un planteo formal y lógico aplicado a los procesos de significación. Hay quien ha utilizado esa lógica como una manera de referirse a la significación de la conducta. La unión de las teorías de las actuaciones y de la semiosis permite hablar de la mutua construcción de destrezas, objetos y subjetividad.

La teoría de las actuaciones desarrollada por Rosa (2007a, 2007b y Rosa y Valsiner, 2007), describe la génesis de las actuaciones, que construyen semióticamente la realidad y la subjetividad, en un proceso en el que también se crean las herramientas (los símbolos convencionales, sociales, culturales, de y para la comunicación), a través de la evolución de esas actuaciones en humanos. Lo que se presentará aquí es el sesgo de una lectura, que busca a través del análisis de la génesis de las actuaciones, cada vez más complejas, una comprensión de los orígenes de los símbolos convencionales y de la construcción semiótica y argumentativa, de la subjetividad, la conciencia, la intersubjetividad, la comunicación y la cultura, que posibilitarán no sólo la existencia de una realidad, una psique y una cultura humanas, sino también el que cada humano realice meta-actuaciones que le permitan construir semióticamente su identidad (interpretar qué es y quién es) a partir de los argumentos constitutivos de símbolos socio-histórico-culturales.

Aunque son las actuaciones humanas las que interesan a este desarrollo argumentativo, referiré aspectos de la filogénesis de las acciones a las actuaciones, primero, en organismos evolutivamente simples, y luego, en primates, con la finalidad de presentar con claridad conceptos como los de: actuación, sentido, intencionalidad, cosa, objeto, situación, script, actor, vida social, norma, todos ellos involucrados en el proceso de construcción de la realidad.

De la acción intencional a la actuación social

Génesis de las actuaciones y de los objetos en el mundo no humano

En este apartado se explica cómo una cosa deviene un objeto regular y permanente a partir de sucesivas experiencias, cómo ese objeto puede ser actualizado y adquirir sentido en determinados scripts, cómo comienzan a aparecer otros objetos que también son agentes, cómo los agentes devienen en actores e interactúan generando scripts más complejos y más tarde normas de comportamiento social.

Actuaciones, sentido e intencionalidad. De la cosa al objeto

Las *actuaciones*, concepto que Rosa toma de González (1997), son combinaciones de acciones en situaciones de conducta compleja. Las actuaciones son acciones reguladas por una lógica de tipo semiótico (Rosa y Valsiner, 2007). Cuando un organismo es capaz de producir *sentido* a partir de sucesivos encuentros con su medio, entonces puede sacar rédito de experiencias pasadas para actuar con alguna inteligencia. Una sensación puede volverse entonces familiar y capaz de *presentar*

algo real, puede ser interpretada como un signo de posibilidad o de realidad de alguna otra cosa y producir entonces nuevas actuaciones, pero se trata ahora de actuaciones que tienen intencionalidad. Esas nuevas actuaciones pueden incrementar las *effectivities* del organismo y por consiguiente, pueden hacer manifiestas otras *affordances* de los objetos (Gibson,1979). Las “cosas” (alteridades brutas sobre las que se ejercen acciones) devienen así “objetos” regulares y permanentes, susceptibles de ser presentados por medio de varios signos, que señalan a una misma entidad (Rosa 2007a).

Objetos, sentido y situación. El script

Los objetos son actualizados y adquieren sentido en *situaciones*, que pueden ser pensadas como redes de acciones y de actuaciones. Las situaciones incluyen objetos, distribuidos en el tiempo y en el espacio, que establecen relaciones entre sí. Cuando esa distribución relacional adquiere algún sentido para el agente, éste adquiere la capacidad de orientarse en ese medio particular y de actuar intencionalmente (Rosa, 2007a). Entonces, dice González, el agente adquiere *scripts*, que son sistemas de actuaciones sobre objetos con un sentido actualizado por su inclusión en situaciones. Las cualidades de los objetos y las afecciones en el organismo son los signos que orientan la conducta y determinan las intenciones.

Scripts, actores y vida social

Las actuaciones evolucionan hacia scripts y los agentes devienen *actores*. Lo que caracteriza a un actor, es que ejecuta scripts dirigidos no sólo a objetos, sino a otros agentes, con la intención de interactuar con ellos. Así comienza a configurarse el dominio de la *vida social*.

La vida dentro de un grupo, señala Rosa (2007b), requiere de scripts nuevos y más complejos. Además de esquemas intencionales que permitan distinguir un objeto de otro o un miembro del grupo de los que son extraños, comprender los signos de las actuaciones de los otros y así comprender cuándo será posible satisfacer un deseo o cuándo sobrevendrá un sufrimiento, son necesarios esquemas que permitan identificar a los individuos y que permitan conocer cómo actúa cada individuo en particular.

El grupo de actores y las normas sociales

Cada individuo debe volverse capaz de entender qué es lo que otro miembro del grupo es capaz de hacer, de saber cómo actuar para influir en las actuaciones de los otros o para evitar sus consecuencias. Así, cada miembro del grupo interactúa con los otros. pero al mismo tiempo, cada uno de ellos debe ser diferenciado de los otros. Esto significa que cada miembro del grupo debe desarrollar esquemas intencionales hacia los diferentes miembros del grupo. Además, todos deben desarrollar scripts, para ser aplicados en las situaciones sociales en las que interactúa el grupo de actores. Como resultado del mutuo ajuste y regulación de los comportamientos de todos los miembros del grupo, de sus esquemas y scripts, surgen las *normas sociales*, que garantizan el equilibrio dinámico de ese sistema de comportamientos, que puede destruirse y recomponerse una y otra vez.

Las normas sociales reconfiguran al mismo tiempo el *Umwelt*¹ social y los procesos psicológicos de cada actor, pues cada miembro

¹ Según Uexküll (1928), el *Umwelt* es el mundo subjetivizado y, por ello, pletórico de sentido para el organismo y con el cual ese organismo se relaciona.

puede ser considerado como un actor, con un sentido de su propio rol en el drama que se está desarrollando.

La capacidad presentativa

El individuo que aparece hasta ahora, es un individuo con una capacidad presentativa, en el sentido referido por Lisska (1966), esto es, una capacidad típica de la cuasi-mente de los animales, que los hace capaces de entender y de actuar con inteligencia en su Umwelt, usando los recursos ya desarrollados para la actuación, que incluyen la comprensión de su posición en el grupo (proto-identidad enactiva), pero que los hace incapaces de planear sus actuaciones futuras y de representarse internamente qué hacer, quién es quién o quién es él mismo (Rosa, 2007b).

Mediación instrumental convencional

El paso que sigue en el proceso que vengo describiendo, es el desarrollo de nuevas funciones psicológicas, cosa que ocurre a partir del cambio de sentido de una actuación o script por algo diferente a lo que existía hasta el momento. Esto sucede cuando el curso de la cadena de actuaciones, dirigidas hacia un objetivo particular, es interrumpido y adquiere una funcionalidad diferente. El resultado es la creación de nuevos usos para las actuaciones, para los objetos y para las emociones, que devienen instrumentos convencionales.

El efecto de la convencionalización de los símbolos

Instrumentalidad de las emociones

Según Rosa (2007b), las actuaciones comunicativas son movimientos motores dirigidos a algún otro organismo, para afectar su comportamiento. Su más temprano origen se halla en la expresión emocional. Las emociones se desarrollan a partir de actos afectivos, corporizados en movimientos, que señalan el sentido de una actuación. Las emociones tienen múltiples facetas, por un lado, son acciones internas, consecuencia del trabajo de los órganos del organismo, que juegan un papel importante en la regulación del trabajo del sistema (Scherer, 2004); por otro lado, y desde una perspectiva semiótica, son semiosis afectivas, que producen actos volitivos, que preparan y dirigen las actuaciones (Rosa, 2007a). Tienen entonces una doble capacidad semiótica: una, dirigida hacia los objetos que producen la reacción emocional (valoración), y otra, dirigida hacia el agente (activación y orientación), regulando las inter-actuaciones con los miembros del grupo, a las que provee de direccionalidad y sentido.

Las emociones son entonces *instrumentales*, pues monitorean el estado interno del organismo y su interacción con el medio, al tiempo que imprimen direccionalidad a las actuaciones que se están ejecutando. Hay que enfatizar que los movimientos corporales, realizados para comunicar, carecerían de sentido, sin la direccionalidad provista por las afecciones y las emociones, que resultan ser un componente central de la producción de sentido (meaning-making) (Valsiner, 2005).

Una actuación está provista de sentido y es dirigida hacia un objetivo. Cuando ese objetivo es cambiar el comportamiento de alguien,

usando de manera novedosa algunas habilidades motoras adquiridas previamente, estamos ante la aparición del símbolo convencional.

Génesis de las actuaciones y de los símbolos en el mundo humano

En este apartado se explicita de qué modo algunos movimientos, cuya intención no era inicialmente comunicativa, se separan del script al que pertenecen y se convierten en nuevos objetos portadores de sentidos, susceptibles de ser usados como símbolos para la comunicación.

El uso convencional y social de esos símbolos implica la construcción de una representación del mundo y de uno mismo como un objeto entre otros. Pero uno mismo es un objeto bastante particular, porque es un agente que actúa y que produce discursos para regular las acciones propias y las ajenas. Mediante los discursos aparecen los objetos simbólico-argumentativos (objetos constituidos discursiva y argumentativamente dentro de la legalidad de un ámbito cultural) de la historia, de la ciencia y de la ficción. Los discursos crean representaciones de objetos, agentes y eventos, creencias, sistemas culturales de sentido, normas morales y éticas. Los discursos posibilitan que uno mismo se constituya como un espacio subjetivo, en el que se producen diálogos para autorregular las propias acciones, lo cual implica la idea de la constitución del *self* y de la identidad como objetos permanentes.

Actuación comunicativa y símbolo convencional

Los signos comunicativos evolucionan a partir de actos volitivos, de movimientos, que modifican su funcionalidad. Esos actos son interrumpidos durante su ejecución y usados para influenciar la conducta de otro. Son, en términos de Bates (1976) y de Rivière y Sotillo (1999), actuaciones *suspendidas*. Cuando esto sucede, un viejo recurso adquiere la capacidad de ser usado para algo absolutamente nuevo (Perinat, 2007), pues una actuación, que formalmente estaba incluida en un script, es tomada fuera de contexto y usada con un propósito diferente. Recordar, por ejemplo, el gesto de soplar la llamita del encendedor con el que el hijo de Rivière, Pablo, comunicaba a su padre su deseo de que lo encendiera. Esto es el resultado de un largo proceso de desarrollo, pero lo que interesa aquí es cómo estos movimientos, cuya intención inicial no era comunicar, se separan del script al que pertenecen y se convierten en nuevos objetos portadores de sentidos, susceptibles de ser usados de manera novedosa como símbolos.

Para que un objeto devenga símbolo, debe aparecer como algo para ser interpretado, debe constituirse previamente como objeto permanente y su uso comunicativo debe sujetarse a convenciones dentro de situaciones de comunicación social. Los símbolos son entonces constituidos argumentativa, intersubjetiva y pragmáticamente, luego convencionalizados, y finalmente, adquiridos interactivamente dentro del grupo por cada uno de sus integrantes.

Capacidad representativa. El discurso

El símbolo convencional sólo puede constituirse a partir de la aparición de la capacidad *representativa*, cosa que sucede cuando se constituye una imagen o representación figurativa, -en el sentido piagetiano-, de un objeto. Esa representación figurativa se va tramando semióticamente por medio de argumentos, contruidos a través de un conjunto de actuaciones.

Representación de sí mismo

El uso convencional y social de los símbolos implica también la construcción de una representación de uno mismo como un objeto entre otros, cuyas actuaciones pueden ser reguladas por medio del uso de esos símbolos comunicativos convencionales (Rosa, 2007b).

Uno se representa a sí mismo como objeto, como un agente que actúa, como hablante y como interlocutor, y por consiguiente, como espacio en el que se puede producir diálogo y autorregular la acción. Todo esto implica la idea de la constitución de un *objeto permanente* (en el sentido piagetiano) a través del tiempo, y la idea del *self* y de la identidad como objetos permanentes, pero este tema será estudiado en el capítulo 4.

Actuaciones y reglas comunicativas. Discurso. Representaciones discursivas, diversidad y razón

Las actuaciones comunicativas dentro de un grupo son una forma particular de actuaciones y siguen una racionalidad, -una gramática y una

pragmática-, que es cada vez más intrincada, pues refleja los modos de comunicación dentro del grupo, ya que sus normas sociales, sus jerarquías y sus prácticas modelan la estructura de sus reglas comunicativas (Foucault, 1972). Aparece entonces el discurso y la capacidad de representación cambia cualitativamente (Rosa, 2007b). Ahora pueden representarse no sólo objetos, sino también eventos. Las palabras pueden representar objetos ausentes y los discursos pueden representar entidades y eventos, contruidos por argumentos, creados por medio de abstracciones. Así aparecen los objetos simbólico-argumentativos (objetos contruidos discursiva y argumentativamente dentro de la legalidad de un ámbito cultural) de la historia, de la ciencia y de la ficción. Entonces aparecen la memoria voluntaria, se desarrollan el pensamiento y la planificación, y cuando las acciones de uno pueden ser tema del pensamiento, es factible controlar la atención y es posible la conciencia reflexiva. Las actuaciones pasadas, presentes y futuras pueden ser representadas discursivamente, pueden pensarse e interpretarse los argumentos que las constituyen, pueden comunicarse a otros, y esos mismos argumentos también pueden ser interpretados por los otros.

Obviamente aparecerán distintas representaciones y con la variedad, las valoraciones acerca de su precisión, conveniencia o bondad.

Las creencias. La construcción de la realidad por medio de las actuaciones y del discurso

Es por medio de la experiencia que producimos nuestras concepciones acerca de qué es la realidad.

En un principio, experiencias y creencias no pueden ser diferenciadas, pero comienzan a separarse unas de otras cuando los discursos comienzan a poner las experiencias en palabras. Entonces es posible distinguir dos tipos de creencias, las primeras, que pueden ser tomadas como experiencias, y las segundas, mediadas discursivamente, a las que denominaremos creencias.

Una creencia es, según Peirce (CP 5.308-5.410), un proceso semiótico, que reúne en una unidad encuentros físicos, conocimiento e interpretación. Son hábitos, reglas de acción. Las diferentes creencias se distinguen por los diferentes tipos de actuaciones que producen. Esos diferentes tipos de actuaciones producen algunas experiencias (interpretantes), que son maneras de comprender, realizadas por medio de movimientos (actos volitivos resultantes de una semiosis-acción) hacia cosas del medio (objetos, otros actores y uno mismo). Esos movimientos pueden ser desplazamientos físicos de una parte del cuerpo, pueden aplicar cierta fuerza sobre un objeto o producir un gesto o un conjunto de ruidos. Según sea el caso, los movimientos resultantes no son sólo acciones físicas, pueden ser también interpretaciones.

Las creencias, en tanto experiencias mediadas discursivamente, quedan investidas entonces de las potencialidades ilocucionarias del discurso. Muchas veces, los discursos hacen que otros actúen o que uno mismo lo haga o cambian el curso de las actuaciones propias y de los otros, lo que significa que los signos convencionales son capaces de producir nuevos hábitos, que a su vez producen nuevas experiencias y hacen aparecer diferentes creencias. El proceso puede continuar a través de diferentes ciclos de acción-semiosis, produciendo sucesivas presentaciones caleidoscópicas de la realidad, o más aún, de creencias

acerca de la realidad o de interpretaciones acerca de qué es la realidad (Rosa, 2007b) . Y luego los discursos se refieren a otros discursos y se producen argumentos, que hacen a las creencias.

Como efecto de su puesta en discurso, las creencias acerca de qué es la realidad también congelan el devenir de la experiencia y hacen de la realidad algo estable y predecible.

En consecuencia, a través de redes de enunciados en continuo diálogo, las creencias crean intersubjetivamente y argumentativamente realidades, o dicho desde otra perspectiva, el trabajo de Psique (el encuentro entre el organismo y el medio) construye objetos y situaciones, construye realidades y construye al agente mismo como objeto y en sus relaciones con otros agentes.

La conciencia

La conciencia es una continuación de los procesos de actuación y producción del sentido.

Rosa (2007b) diferencia tres tipos de conciencia, la fenomenológica, la auto-reflexiva y la moral.

La *conciencia fenomenológica* es cercana a lo que es la experiencia. Aparece con nitidez, cuando ya se han desarrollado los hábitos de producir representaciones (en el sentido piagetiano de representaciones figurativas), aunque no todas las experiencias pueden ser concientes, pues hay tipos de experiencias que son imposibles de ser representadas. Lo inconsciente es entonces una especie de experiencia

velada, que no puede ser representada. Quizá sea un tipo de experiencia elaborada en semiosis tempranas, previas al uso de símbolos.

Es a través de la actuación y de la producción de sentidos (meaning-making) que aparecen las cualidades, que pueden formarse los objetos y las representaciones, que pueden ser construidos los símbolos convencionales y que puede establecerse la comunicación.

Entonces es posible la *conciencia de sí mismo*, que no puede existir sin la comunicación y sin la argumentación mediada por símbolos convencionales. Es el producto de una multiplicidad de acciones-semiosis subyacentes, que eventualmente pueden producir argumentos que pueden ser puestos en discurso, que permiten o restringen experiencias y que dirigen procesos de experimentación, por medio de voces que refieren las diversas creencias a través de diálogos públicos e internos (Bajtín, 1981; Wertsch, 1991), que construyen la conciencia auto-reflexiva (Vygotski, 1934).

La *conciencia moral* es una forma de conciencia auto-reflexiva, ya que las normas sociales se hacen presentes a través de diálogos “polifónicos” internos, en los que se juzgan las propias actuaciones y en los que aparecen como interpretantes los sentimientos morales.

Construcción cultural del mundo, subjetividad consciente, persona y razón

La subjetividad es resultado de las actuaciones, pero la *subjetividad consciente* no puede existir sin la *inter-subjetividad*, pues la vida social es la matriz de la conciencia auto-noética.

Los grupos sociales acumulan representaciones simbólicas convencionales de la realidad y de lo humano, creencias acerca de lo que es real o no, acerca de quién es uno, acerca del origen del grupo. Estas creencias son producidas y transmitidas de una generación a otra. A menudo son consideradas verdaderas, y algunas de ellas son cuestionadas y sometidas a discusión. Estas creencias junto con las prácticas sociales constituyen el fundamento socio-cultural de la vida humana.

Los scripts para la actuación ahora no tienen sólo sentido, sino que comparten interpretantes, que trascienden lo inmediatamente sentido. El actor se convierte en el personaje de un drama que está sucediendo y deviene *persona* con un rol para ejecutar y normas y valores que se materializan en sus acciones. Es presentado con ciertas normas morales a seguir, con objetivos de excelencia y con algunas virtudes a las cuales atenerse.

Las creencias acerca del mundo, los artefactos y símbolos artificiales, la estructura social y las normas, las personalidades de los miembros del grupo, las actuaciones ejecutadas y los interpretantes de las experiencias y de las tareas llevadas a cabo, traman una red, que puede ser entendida como un conjunto de *rationes*. Las transformaciones ocurridas dentro del grupo a través del tiempo diseñan una *razón* (González, 1997). Esa razón se desarrolla a partir de la racionalidad de los encuentros naturales de los organismos con su medio, pero también toma una forma particular, como resultado de los cambios sociales y culturales del grupo a través del tiempo. Es entonces una *razón situada*.

Explicación acerca de cómo llega a existir la razón. Razón y norma moral

Explicar cómo llega a existir la razón, implica considerar en primer lugar, de qué modo la evolución provee las estructuras orgánicas que diseñan el cuerpo humano para actuar en el medio (filogénesis); luego, de qué modo las actuaciones humanas del pasado han transformado el medio, creando nuevos objetos y diseñando un *Umwelt* socio-cultural; y finalmente, de qué modo un individuo nacido dentro de un grupo es diseñado psicológicamente mientras se da el proceso de su maduración física inmerso en prácticas socio-culturales (ontogénesis). El modo en que un ser humano actúa a cada momento frente a cada nueva tarea que debe efectuar (microgénesis) sólo puede ser comprendido si se consideran su historia de vida, las actuales demandas de la tarea y las restricciones y los recursos de los que dispone para su actuación.

Visto desde esta perspectiva, la evolución histórica de un grupo cultural pone en movimiento un proceso de co-construcción de estructuras e instituciones sociales, herramientas, símbolos, discursos y prácticas, y diseña la estructura psicológica de sus miembros. La cultura provee de una trama de argumentos, los *sistemas culturales de sentido*, que proveen de sentido y de razones y que fijan la moral de las actuaciones y de los scripts de los individuos.

Normas Morales

Las normas morales y la responsabilidad personal resultan de las normas sociales, que reúnen a los scripts para las actuaciones y a los discursos que describen al mundo, en un sistema de interpretantes argumentativos. Todo tiene un significado social más allá de un sentido

personal y puede ser considerado como moralmente correcto, erróneo o indiferente, puede ser aprobado o corregido. La responsabilidad moral personal aparece desde el momento en que cada uno debe juzgar cómo conciliar los deseos y el sentido personales con las normas sociales.

Sistemas socio-culturales abiertos, mercados simbólicos y racionalidad

Pero lo público y lo privado no se intersectan sólo dentro de un único sistema cultural cerrado sobre sí mismo, sino que lo hacen de formas novedosas y más complejas en el contexto de *sistemas culturales abiertos*, de los que resultan nuevas formas de intercambio de bienes simbólicos, -tramados argumentativamente por los grupos sociales particulares-, a través de lo que Bourdieu (1991) ha denominado *mercados simbólicos*.

Ya no existe una única interpretación o construcción argumentativa sobre el mundo ni una única posición moral consideradas como verdaderas, ni tampoco se justifica la imposición de una única construcción argumentativa o de una única posición moral para iluminar y salvar a los otros. Como resultado de ese cambio, la razón tiene que ser negociada y entonces aparece la *racionalidad* (González, 1997). La racionalidad resulta de la razón, pero trasciende cualquier razón cultural particular. Es un *impulso ético* que va más allá de cualquier código moral particular. Es más una virtud para ser cultivada que un conjunto de reglas para ser aplicado. Es un esfuerzo constante para poner armonía en medio de la diversidad y de la cooperación social (Rosa, 2007c).

Una realidad ambivalente. Racionalidad, ética y objetividad

Las actuaciones crean así una realidad ambivalente y ambigua, en la que continuamente deben realizarse elecciones. Las actividades hacen que la razón confronte con otras razones, entonces la razón se torna racionalidad, en un esfuerzo por comprender y por actuar mejor. La racionalidad genera la *ética*, que es una forma de moralidad que se libera de códigos morales particulares situados socio-culturalmente. El mundo tampoco escapa a ese tipo de transformaciones, deviene *objetividad*, algo que trasciende la experiencia y que sólo puede entreverse, pero nunca alcanzarse, por medio de la interpretación de signos provista por la experiencia e interpretado según los interpretantes disponibles a cada momento.

La racionalidad, la ética y la objetividad, más allá de ofrecer una red fija de interpretantes, ofrecen sugerencias, proveen transitoriamente de guía y de comprensión, pero no ofrecen seguridad, lo cual hace que el individuo sea inseguro, pero responsable de sus propias actuaciones.

Actividad

La sociedad abierta con un mercado simbólico abierto fuerza al individuo a abandonar la seguridad del grupo cultural cerrado. Hace que deje de ser miembro de un grupo, una clase o de una comunidad de creyentes, - estatus que le proveía de una clara visión del mundo, una identidad y reglas morales para actuar-, para pasar a ser un individuo que tiene que adaptarse a actuar moviéndose entre los diferentes lugares de un mercado y cambiar continuamente entre los roles de productor, consumidor y distribuidor de productos culturales. De pronto el individuo se encuentra jugando diferentes roles sociales, a veces

ejecutando scripts que son moralmente contradictorios, sintiéndose forzado a usar diferentes máscaras de diferentes personas en el mismo día, así como a moverse entre diferentes escenarios para actuar. Y si trata de conciliar estas diferentes posiciones, a veces con un gran costo personal, sucede que no está ejecutando scripts recibidos, sino que está inventando algo nuevo. Esa *persona* está creando una nueva *actividad* (González, 1997), andando entre ambivalencias, haciendo elecciones y resolviendo problemas y creando así nuevos sistemas de argumentos y con ellos, nuevas realidades y nuevas culturas (Rosa, 2007c).

El cambio de actor a autor y el otro

Las actividades cambian a los actores en *autores* de su propia vida. El individuo deja de ser un personaje ejecutando un rol y tiene que construir su propia imagen de sí, deja de mirarse como un objeto para ser comprendido y pasa a considerarse como un objeto que tiene que dilatar sus capacidades para realizar actividades, para incrementar su libertad de elegir, pero por contrapartida, también incrementa su responsabilidad. El otro pasa a ser para el autor un objeto respecto del cual las actuaciones de uno mismo tienen una responsabilidad ética.

El autor es un individuo que tiene que construir su propia *identidad*, y lo hace por medio de un proceso *dialógico, externo e interno*, en el que los argumentos de los símbolos de identidad tienen que ser negociados con voces cercanas y distantes en el tiempo y en el espacio, con voces de la historia, de las ciencias, del arte y de los medios.

¿Qué son entonces las actuaciones humanas y cuáles son los objetos que crean?

Las actuaciones humanas, tal como aparecen descritas en la Tabla 2.1, son sistemas de acciones relacionadas entre sí, recursivas, intencionales, semióticas, volitivas, - (componente que no está presente en la teoría de la intencionalidad de Brentano ni en la teoría de la actividad de Leontiev)- , y prolíficamente creativas. Creadoras de los símbolos argumentativos convencionales y con ellos, de la capacidad de representar objetos, agentes y eventos, presentes y ausentes, pasados, presentes y futuros; de las creencias; de la subjetividad conciente; generadoras de la razón, de los sistemas culturales de sentido, de la racionalidad y de la ética; responsables del devenir del agente en actor, de éste en autor y luego en persona, con recursos y restricciones para construirse a sí mismo y para diseñar sus propias actividades, pero con responsabilidades surgidas en múltiples diálogos con voces de otros, considerados como objetos de responsabilidad ética. En definitiva, las actuaciones humanas han creado y crean la realidad toda en su dimensión socio-histórico-cultural.

Desarrollo de la agencialidad personal	Operaciones	Mediadores Culturales	Objetos
<p>Actor humano</p> <p>Emociones que determinan la direccionalidad y el sentido de las actuaciones.</p> <p>Actor socio-cultural</p> <p>Capacidad representativa De sí mismo, de los objetos, de los agentes y eventos presentes y ausentes, pasados, presentes y futuros.</p>	<p>Actuaciones Sistema de acciones relacionadas entre sí, recursivas, intencionales, semióticas, volitivas y creativas.</p> <p>Instrumentalidad Actuaciones suspendidas.</p> <p>Actuaciones Discursivas Comunicativas</p> <p>Diálogos externos e internos</p>	<p>Acción motora con funcionalidad cambiada. Sentimientos</p> <p>Símbolo convencional</p>	<p>Construcción de la realidad y del agente como objeto</p> <p>Símbolo Construido argumentativamente, intersubjetivamente y pragmáticamente.</p> <p>Creencias Experiencias mediadas discursivamente. Constitución de hábitos.</p>

<p>Subjetividad conciente Conciencia de sí mismo, conciencia reflexiva y conciencia moral</p>	<p>Scripts 1 Ejecuciones sujetas a interpretantes que trascienden lo sentido.</p> <p>Razón situada Creencias, normas e interpretantes sociales en un contexto socio- histórico-cultural</p> <p>Sistemas culturales de sentido Fijan la moral de las actuaciones.</p>	<p>Norma (Sentido Cultural) Sentimientos Culturales</p>	<p>Objetividad El mundo deviene objetividad, la cual depende de los interpretantes disponibles</p> <p>Creación de una realidad ambigua y ambivalente</p>
	<p>Scripts 2 Ejecuciones según normas morales y sociales con un sentido de responsabilidad personal. Buscan conciliar los sentidos y deseos personales con las normas y los interpretantes sociales.</p> <p>Racionalidad Concilia las razones particulares y genera la cooperación social y la Ética Que trasciende toda moral particular situada socio- culturalmente.</p> <p>Actividad Que crea nuevos sistemas de argumentos</p>		
<p>Autor</p>			
<p>Persona</p>		<p>Sentido Personal</p>	

Tabla 2. 1. Esquema del desarrollo de las Actuaciones
Humanas que crean objetos.

Capítulo 3

Actuando la identidad

Las imágenes gráficas crean objetos y realidad. Quienes las miran y las interpretan dan testimonio de ello mediante actuaciones discursivas, que enhebran argumentos, con los cuales se construyen los objetos representados por esas imágenes gráficas. Este capítulo se propone estudiar el objeto *identidad nacional*, representado por la imágenes gráficas seleccionadas para desarrollar las tareas de investigación de este trabajo.

La *identidad* es un objeto semiótico, simbólico, cuyos argumentos constitutivos son tramados por medio de un tipo específico de actuaciones discursivas: las *actuaciones de identificación*.

¿Qué es la identidad?

Desarrollos teóricos precedentes: Identidad, Self y actuaciones de identificación

En el ámbito de la Psicología el uso del término identidad se suele referir a la manera en la que el agente se refiere a sí mismo como objeto, con unos atributos distintivos que le caracterizan y que le confieren su ser, que le convierten en un objeto particular con permanencia, pero que, al mismo tiempo, le convierten en un elemento

perteneciente a diversas clases de objetos. Por eso, la noción psicológica de identidad viene siempre acompañada de adjetivos. Así se habla de identidad personal, identidad social, nacional, etc. Además, aparece junto al concepto de *identidad*, los conceptos de *yo* y *self*, que aunque no son conceptos coincidentes, están muy relacionados entre sí (para una revisión, cfr. Rosa y Blanco, 2007).

George Herbert Mead (1934) entiende el concepto de *self* como el resultado de las acciones de un agente biológico, que alcanza la conciencia de sí mismo como un objeto entre otros, por medio de sus actuaciones en el mundo. La misma noción de *self* no puede aparecer sin la idea de otros, respecto de los cuales distinguirse. La conciencia del *self* sólo emerge cuando el individuo es capaz de usar las voces de otros para referirse a sí mismo. El *self* está formado por el *Yo* y por el *mí*. El *Yo* es el sujeto de la experiencia inmediata y de la acción. Es, por así decirlo, el sujeto de los actos propios, pero no puede ser objeto de experiencia. Yo actúo, pero sólo puedo tener experiencia de *mí*. Dicho de otro modo, la noción que yo llego a elaborar de mí mismo (el *self*) es cómo me experimento a *mí* a través de las acciones del *yo*.

En los años setenta y principios de los ochenta, comienza a desarrollarse la concepción del *Yo* como narrador. Roy Schaffer (1976) y Donald Spence (1987) fueron tal vez los primeros en introducir la noción de narrativa en psicología. Consideraron al *Yo* como un narrador que elabora historias sobre su vida, las cuales reconstituyen continuamente su identidad. Además, Schaffer ha dicho que el terapeuta deviene en una especie de editor en la narrativa de identidad, pues terapeuta y paciente deben dirigirse al contenido, más allá de la forma de la narrativa. Ese es un punto de vista que desarrolla, entre otros, Jerome Bruner (1990).

Paul Ricoeur (1991, pág. 190) señala que el sentido de identidad apropiado para el *self* es el de permanencia en el tiempo. Para explicar de qué se trata, remite a Aristóteles y a Kant. Aristóteles asigna esa permanencia a un sustrato inmutable, a la sustancia, y Kant marca la primacía de la sustancia sobre los accidentes: “Todo fenómeno contiene algo permanente (sustancia) cuando es considerado como objeto en sí mismo, y algo cambiante, cuando es considerado como una simple determinación de ese objeto, es decir, como un modo de la existencia del objeto” (CRP, A182/ B224 citado por Ricoeur, 1991). Continúa Ricoeur, el *self* sólo puede conocerse en algunos de sus modos de existencia, pero nunca en su totalidad, pues esa totalidad permanece inabordable. Esos modos de existencia del *self* pueden ser reunidos, a través de la intriga, en la identidad narrativa. La intriga, dice Ricoeur (1984, págs. 46-47), opera una síntesis de elementos heterogéneos, pues transforma acontecimientos múltiples en una historia única, reúne agentes y acontecimientos discordantes en una totalidad concordante, hace que una sucesión de acontecimientos quede configurada en una historia. Cada vez que el yo se sitúa en una de esas intrigas, se somete a variaciones imaginativas para intentar una comprensión narrativa de sí mismo, de su *self*. Esto es la identidad narrativa. “En lugar del yo atrapado por sí mismo, nace un *sí mismo* instruido por los símbolos culturales” (Ricoeur, 1984, pág. 58).

La identidad es formalizable entonces como predicaciones enunciadas por los *yoes* que designan al agente de distintas actuaciones verbales en contextos cambiantes. Así planteadas las cosas, el *self* es un objeto simbólico, tramado por medio de interpretantes argumentativos, que resultan de semiosis que incluyen a *yo*, *mí* y *self* como *representamena*. Es la conciencia de sí mismo que emerge en cada

acción social, y sólo puede aparecer cuando los sujetos adquieren la capacidad de dirigirse a sí mismos a través de sus propias acciones verbales. El *self*, entonces, es un objeto dinámico que se actualiza de manera inmediata en cada semiosis del agente referida a sí mismo.

Así vistas las cosas, la identidad es entendida como la creación de un objeto como resultado de la acción y de los discursos de seres biológicos y socio-histórico-culturales. Por esa razón Alberto Rosa y Florentino Blanco (2007) acuñan el término de *actuaciones de identificación*, pero enfatizando también que, en tanto que tales actuaciones comunicativas incluyan el uso de símbolos convencionales, tienen una naturaleza socio-cultural, pues implican la subjetivización de símbolos culturales y la objetivización de las semiosis a través de la actuación (Obeyeskere, 1981).

En la referencia a los desarrollos teóricos, que han incidido en la concepción de *identidad* que planteo en este trabajo, he adelantado algunas observaciones acerca del carácter semiótico y psicológico del objeto *identidad*, pero esas observaciones requieren de un examen detenido.

La identidad como objeto simbólico-argumentativo y dialógico

La *identidad* es un objeto semiótico, dinámico, específicamente simbólico, y dialógico construido por medio de una trama de argumentos de símbolos sociales y culturales, dentro de una legalidad determinada por las normas, la razón y la racionalidad del grupo social y de sus parámetros históricos y culturales.

En esa definición confluyen dos teorías, la de la *semiosis* de Peirce (CP 2.228) y la de las *actuaciones* de Rosa (2007a , 2007b y Rosa y Valsiner, 2007), y más específicamente, un tipo particular de actuaciones, las discursivas, que a través de una dinámica dialógica, traman los argumentos de los símbolos de identidad y construyen identidad.

Por un lado, y desde la teoría de la *semiosis*, se puede explicar que la identidad es un objeto simbólico, un objeto dinámico, tramado por argumentos contruidos dentro de una legalidad. Por otro lado, y desde la teoría de las actuaciones, es posible dar cuenta de su carácter de objeto dinámico y dialógico (Bajtín, 1986), pues es tramado por una red de voces, que discursivamente son portadoras de argumentos que utilizan símbolos sociales, históricos y culturales.

La *identidad*, -tanto la *identidad personal* como la *nacional*-, es un objeto simbólico y dinámico. Es un objeto simbólico, porque está tramada por interpretantes argumentativos, contruidos por medio de semiosis recursivas, dentro de la legalidad de un sistema inter-subjetivo, social, histórico y cultural. Es un objeto dinámico, que se va modificando, por su inscripción en un sistema inter-subjetivo, social y cultural, cuya legalidad cambia conforme pasa el tiempo.

Cada uno de esos interpretantes argumentativos, que confluyen a construir el objeto simbólico-argumentativo *identidad personal* o *nacional*, es parte de la trama de argumentos constitutivos de otros objetos simbólicos o símbolos de identidad, que pertenecen a un grupo social, a un momento histórico y a una cultura.

La identidad es además un objeto dinámico y dialógico, tramado por una red de voces, discursivamente portadoras de los argumentos de los símbolos de identidad. Explicar de qué modo un mecanismo discursivo como el *dialogismo*, -inspirado en los desarrollos teóricos de Mijail Bajtín (Bajtín, 1986) y reformulado por Hubert Hermans (1992) en un modelo capaz de explicar el carácter dialógico del self -, adquiere un lugar preferencial como atributo del objeto identidad, -pues resulta un mecanismo constitutivo de ese objeto identidad-, implica situarlo en el marco de lo que denomino actuaciones de identificación.

Las actuaciones de identificación

Las *actuaciones de identificación* son una clase particular de actuaciones, en las que un actor realiza actuaciones comunicativas, utilizando argumentos que incluyen símbolos de identidad. Esos argumentos son, a su vez, parte de una trama dialógica de discursos sociales.

Las *actuaciones de identificación* se resuelven en la inter-actuación de actores y grupos sociales, en el marco de normas sociales, y por medio de discursos personales y públicos, tal como lo plantean Rosa y Blanco en su modelo de las *actuaciones de identificación* (2007), cuyo diseño es atravesado, entre otros aspectos, por los del sistema de la actividad de Yrjö Engeström (1999), de las concepciones de formaciones discursivas de Michel Foucault (1972) de dialogismo de Bajtín (1981 y 1986) y de mercado simbólico de Pierre Bourdieu (1991).

El proceso de construcción de discursos y, a través de ellos, de la trama de argumentos de los símbolos de identidad, no puede pensarse como una tarea individual. Los discursos de los individuos son producidos en actuaciones, en las que se usan herramientas conceptuales y procedimientos adquiridos, a través de actuaciones, a lo largo de la vida y en diferentes contextos de socialización. Si se explora el pasado de un individuo y de la red de actuaciones en las que se ha desarrollado y en las que ha actuado, se hallará el origen de las voces, que aparecen en sus discursos. En consecuencia, el proceso de construcción de discursos de identidad está constitutivamente involucrado en un diálogo con voces sociales, que canalizan las actuaciones de instituciones y grupos de pertenencia.

Las organizaciones sociales, en sus distintos niveles, *sociedades particulares* con estructura política, legal y financiera, *instituciones* y *grupos de pertenencia*, cada uno con sus respectivas normas y prácticas, crean las condiciones de posibilidad para la producción y distribución de discursos de identidad, tramados por los argumentos de los símbolos de identidad.

Los discursos son considerados aquí como productos, como enunciados comunicativos instanciados en un soporte físico y en un sistema formal, que funcionan como *mediadores* de sentidos para producir actuaciones de identificación, tales como discursos políticos, históricos, biográficos.

El concepto de discurso que surge de los desarrollos teóricos de Bajtín, específicamente su concepción basada en el *dialogismo*, nos permite interpretar cómo opera la dinámica de las inter-actuaciones

sociales, mediadas por los discursos, en las actuaciones de identificación, para tramar argumentativamente los símbolos de identidad. El concepto de dialogismo pone de manifiesto que los símbolos de identidad son contruidos argumentativamente a través de múltiples voces que interactúan en una red de enunciados.

Aún hay que pensar cómo es que esos discursos son productos que se crean, se ponen en circulación y son consumidos por los individuos. En este sentido, son de mucha utilidad los conceptos de *objetificación* y *sujetificación* de Obeyesekere (1981) y los desarrollos teóricos de Bourdieu (1991) sobre *mercado simbólico*.

La *objetificación* o instanciación no es el proceso de hacer público algo que pre-existe como algo terminado, como una representación almacenada en la memoria, sino que es algo creado online, en el marco de una actividad que está en desarrollo.

La *subjetificación* se refiere al proceso en el cual los productos de la cultura pública pasan a formar parte de la cultura personal por medio de un proceso de *internalización*. Pero subjetificación no es lo mismo que internalización. La internalización suele entenderse como que la conciencia individual escanea productos culturales, que luego se convierten en herramientas. Si esto fuese así, la conciencia individual sería un reflejo de la realidad objetiva. En cambio, la subjetificación no se concibe como un reflejo de la experiencia, sino una refracción, una construcción semiótica y cultural de sentidos acerca de lo que es la realidad, sustentada en actuaciones discursivas del actor.

Los discursos son producciones individuales on-line. Sin embargo, cuando son objetificados en un producto (discurso o libro), dejan de ser propiedad de un autor. Pasan a ser productos sociales usados por otros, aunque ese otro sea además su propio autor. Entonces, los discursos deben ser considerados según dos perspectivas: como algo que es producido por medio de una actuación y como recurso, proveniente del pasado, para actuaciones presentes y futuras. Así, unas veces, los discursos, que traman los argumentos de los símbolos de identidad, provienen del pasado en calidad de productos, como testimonios de actuaciones de identificación ocurridas en el pasado, mientras que en otras oportunidades, se comportan como una actuación de identificación enunciada en el marco de una conversación on-line. El rol que desempeñan los discursos en ambos casos es bien diferente. En el primer caso, funcionan como una fuente para actuaciones de identificación, mientras que en el segundo caso, se comportan como actuaciones de identificación que están ocurriendo on-line.

Con respecto a la producción, distribución y consumo de los discursos que traman los símbolos de la identidad, el concepto de *mercado simbólico* de Bourdieu permite comprender que todo discurso objetificado circula en un mercado que lo demanda o lo rechaza según su valor. El valor en el mercado simbólico es la relevancia y verdad atribuida a un producto simbólico, pero esa verdad no es una cuestión de todo o nada, tampoco es una propiedad inherente del enunciado, es el resultado de una atribución de valor respecto de una intención. Además, cuando un producto aparece en el mercado, tanto productores como distribuidores deben ser lo suficientemente persuasivos y convincentes para que las personas los consuman. Sólo de esta manera un producto

discursivo y los símbolos de identidad, que trama con sus argumentos, llegan a hacerse valiosos.

Hasta aquí me he referido al objeto identidad, pero ahora quisiera poner énfasis en un tipo particular de identidad, la *identidad nacional*, puesto que las imágenes gráficas que seleccioné para realizar las tareas de investigación, que luego se explicarán, representan al objeto *identidad nacional*.

La identidad nacional

La *identidad nacional* está constituida por argumentos acerca de la nacionalidad. Esos argumentos son diversos, según las ideologías que los sustentan, y varían, según las épocas y los contextos socio-históricos en que son producidos. Esos argumentos son comunicados a través de enunciados verbales y visuales. Las personas simpatizan con algunos de esos argumentos, se apropian de ellos y constituyen así un aspecto de su identidad, se constituyen en “nacionales” de alguna especie.

Esa descripción trata a la *identidad nacional* como un objeto semiótico y psicológico, pero el atributo *nacional* hace de la *identidad* un objeto vinculado también a la sociología y a las ciencias políticas, pues para explicar qué es la *identidad nacional* es necesario recurrir a los conceptos de nación, nacionalismo e ideología nacionalista (cfr. Rosa, Bellelli y Bakhurst, 2000, pág. 57).

Actualmente, los argumentos constitutivos del concepto de nación tienen tal omnipresencia, que es muy difícil pensar en una identidad personal sin componentes de nacionalidad.

Smith define a la *nación* como “una población humana con nombre propio que comparte un territorio histórico, mitos comunes y memorias históricas, una cultura pública de masas, una economía común, así como deberes y derechos legales para todos sus miembros” (1991, pág. 14). La nación se hace presente además como algo que ha existido siempre, lo cual se ve reforzado por el hecho de que el pasado se hace presente de manera continua mediante tradiciones y símbolos que representan valores de épocas pasadas. La nación es en definitiva un vínculo cultural y político que une a una comunidad que comparte una cultura, una historia y un territorio patrio (Smith, 1991, páginas 14 y 15).

El nacionalismo es una ideología que crea naciones y que sostiene la legitimidad de las mismas. Según Smith, los componentes de la ideología nacionalista son: “1. El mundo se divide en naciones, cada una con su propia individualidad, historia y destino; 2. La nación es la fuente de todo poder político y social, y la lealtad a la nación supera a toda otra lealtad; 3. Los seres humanos deben identificarse con una nación si quieren ser libres y realizarse a sí mismos; 4. Las naciones deben ser libres y sentirse seguras si se quiere que la paz y la justicia reinen en el mundo” (1991, pág. 74).

La ideología nacionalista tiene como objetivo el mantenimiento de la autonomía, la unidad y la identidad de las naciones. Fue producida por la labor de minorías intelectuales europeas de la modernidad. En su constitución confluyeron: el concepto de *Volkgeist* (“espíritu del

pueblo”) de Herder, según el cual muchos individuos tenían el sentimiento de compartir la misma descendencia y el mismo territorio; la idea de unidad de todos los miembros de la comunidad cultural, que los revolucionarios franceses llamaron *fraternité*; y el concepto kantiano de “autodeterminación”, que si bien en su origen era un principio ético individual, Fichte y Schlegel aplicaron a los grupos, dando origen a una filosofía de autodeterminación nacional y de lucha colectiva al servicio de la voluntad nacional (Rosa, Bellelli y Bakhurst, 2000, pág. 59).

El nacionalismo aparece así como un rasgo de mentalidad, una actitud y una emoción basada en la fusión entre uno mismo y su propio estado-nación. En cambio, la identidad nacional se construye argumentativamente como un profundo vínculo existencial, naturalista, entre los ciudadanos de un país concreto a través de las líneas del *ius sanguinis*. De este modo, los elementos formales del nacionalismo asignan características nacionales a los individuos como características personales que les son propias: una especie de moralidad, conducta, rasgos fenotípicos. El discurso de la identidad toma la apariencia de un discurso sobre la naturaleza, inventando naciones y nacionalismos como necesidades básicas y como inclinaciones biológico-culturales inherentes (Hedetoft, 1995; Rosa, Bellelli y Bakhurst, 2000, pág. 60).

La identidad nacional es un objeto semiótico, dinámico, simbólico, tramado por argumentos provenientes de discursos sociales, históricos, ideológicos y culturales. Esos argumentos crean naciones y nacionalismos como si fuesen necesidades básicas e inclinaciones biológico-culturales inherentes, razón por la cual tienen una fuerte capacidad de interpelación. Son argumentos que se enlazan para diseñar

un relato íntimo y singular, una biografía personal, una narrativa, para interpretarse a sí mismo como un nacional de alguna especie.

Capítulo 4

Dialogicidad y self

La identidad es un objeto simbólico abstracto que se hace presente mediante la actuación. El *self dialógico* de Hubert Hermans (1992) da cuenta del dinamismo inter-subjetivo e intra-subjetivo presente en la construcción dialógica del objeto identidad.

La Teoría del *Self Dialógico* (Hermans, Kempen y van Loon, 1992; Hermans y Kempen, 1993; Hermans, 1996a, 1996b y 1999) tiene el mérito de haber trasladado la descripción bajtiniana, acerca del funcionamiento de los procesos dialógicos, del ámbito inter-subjetivo de los enunciados cotidianos y literarios, al ámbito de los diálogos intra-subjetivos, que atraviesan los procesos de interpretación y de construcción del sentido, de la identidad y de la realidad. Dado que la teoría del *Self Dialógico* retoma los conceptos de Bajtín sobre *polifonía*, *dialogismo*, *heteroglosia* y *voz*², tiene sentido que volvamos nuestra mirada a la contribución bajtiniana.

² Se denomina *polifonía* a la presencia de múltiples voces en un discurso literario, las cuales se corresponden con múltiples conciencias autónomas que explicitan sus puntos de vista. El *dialogismo* se refiere a la interacción de esas múltiples voces que aparecen en un discurso. La *heteroglosia* alude a los múltiples lenguajes sociales, portadores de ideologías, mediante los cuales se expresan las diversas voces. Y las *voces* son las instancias de enunciación presentes en un discurso, pero no se trata de una emisión vocal sonora, “sino de la memoria semántico-social depositada en la palabra” (Bubnova, 2006, pág. 100 y Dahlet, 1997, pág. 264).

Los conceptos de Bajtín: polifonía, dialogismo, heteroglosia y voz

En sus estudios acerca de la poética de Dostoievsky, Bajtín plantea su hipótesis sobre la novela polifónica: “La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas, viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoievsky” (1986, pág.16).

Para Bajtín, el carácter polifónico de la novela, receptiva a los más variados discursos sociales, se manifiesta a través de una pluralidad de voces, que enuncian a través de múltiples lenguajes sociales portadores de ideologías (heteroglosia), que expresan sentidos desde múltiples perspectivas, y que muchas veces adquieren cuerpo en diferentes personajes. Y aunque la novela tiene un autor, los personajes trabajan como conciencias autónomas, con voces propias y diferentes a las del autor, muestran un compromiso específico con la vida, se dirigen a una audiencia (físicamente presente o no), se posicionan ante ella, y crean una expresión singular de su visión del mundo dentro del contexto de una cultura y una sociedad específicas.

El Self Dialógico

La reformulación de los conceptos de *polifonía*, *dialogismo*, *heteroglosia* y *voz*, tomados de la teoría literaria, son utilizados por teóricos de la psicología, entre los que citaré a James Wertsch (1991), Hubert Hermans, Jaan Valsiner (2002) y John Barresi (2002), para comprender el carácter *dinámico* de los procesos psicológicos humanos.

Lo *dialogico* es la base de la noción de *self* de Hermans. El *self* es, dice Hermans, “una multiplicidad dinámica de posiciones del *yo* relativamente autónomas en un paisaje imaginario” (1992, pág. 28). Desde esta perspectiva, el *self* es un proceso altamente dinámico, puesto que el *yo* está siempre moviéndose desde una posición hacia otra diferente (Salgado y Gonçalves, 2007). Así, el énfasis recae en las *relaciones dinámicas* entre los componentes del *self*, que pertenecen a dos dominios, inter-psicológico e intra-psicológico, pues un actor realiza dos tipos de actuaciones dialógicas tramadas unas con otras, *heterodialógicas*, cuando dialoga con otros, incluyendo a otros imaginarios, y *autodialógicas*, cuando dialoga consigo mismo (Valsiner, 2002) mientras va creando una narrativa de actuaciones vividas y algunas veces relatadas.

El self dialógico como sistema autorregulado de construcción de sentidos

Como dice Valsiner (2002), el *self* dialógico es un *sistema autorregulado* de relaciones dinámicas entre diversas posiciones del *yo* (voces). Se trata de un sistema subjetivo de construcción de sentidos, un *sistema yo-aquí-ahora* (Bühler, 1990, p. 169). Ese sistema yo-aquí-ahora es una unidad que reúne espacio, tiempo y actor, que permite establecer el ground de toda relación semiótica, pues determina la aceptabilidad o no, -en función de la construcción de sentidos-, dentro del campo del *self*, de toda expansión del *yo* hacia diferentes posiciones de *yo*, contemporáneas, pasadas o futuras. Consecuentemente, el *yo* sólo puede desplazarse hacia posiciones de *yo* que puedan integrarse jerárquicamente en función de la construcción de un sentido, por ejemplo, el *self* social de un soldado, su honor, su imagen, exigen de él pelear o morir en circunstancias en las que otro hombre puede huir sin

dañar su self social. El self dialógico aparece así como un sistema que se organiza semióticamente a sí mismo.

La multiplicidad de voces propia del self dialógico constituye la base misma de su dinamismo y de su capacidad de transformación. Pero al mismo tiempo, el self dialógico mantiene en su interior una *dinámica estabilidad*, un estado temporal que se mueve dentro de alguna forma de inestabilidad. En cada movimiento pueden manifestarse formas dialógicas, que contribuyen a la proliferación o al bloqueo de las posiciones del *yo*. La escalada contribuye a la proliferación de las posiciones del *yo*. Se produce cuando se da una disputa entre posiciones de *yo* para arrogarse el lugar de construcción del sentido y, como consecuencia de esa disputa, se incrementan cada una de las partes, pero sin alterar la relación entre las mismas. En cambio, la monologización y la ventrilocución³ contribuyen al bloqueo de posiciones del *yo*. La monologización se da cuando la voz de una institución captura la lealtad de los actores a través de una firme creencia acerca de lo que se debe ser y hacer. La ventrilocución tiene lugar cuando una voz penetra en otra y usa su posición de *yo* para expresarse a sí misma.

Ahora bien, la proliferación o el bloqueo de posiciones de *yo* no garantizan la construcción de sentido. Esas posiciones de *yo* deben responder a algún tipo de *organización dinámica y jerárquica* para asegurar la construcción de sentido que se da en cada momento. El sistema del self ejerce sobre las posiciones del *yo* un tipo de *regulación*

³ Respecto de la palabra *ventrilocución*, Michael Holquist fue quien la utilizó para hablar de la palabra bivocal, en la que se reconocen la voz de quien la enuncia y la voz de otro. Es una metáfora, que a pesar del desacuerdo de algunos críticos (cfr. Bubnova, 2006, pág. 111), describe la relación de voces pertenecientes a sujetos diferentes y portadoras de puntos de vista diferentes, de opiniones diferentes, que pueden entrar en colisión o llegar a un armónico acuerdo.

semiótica, pues debe coordinar las posiciones del *yo* de modo que sólo aparezcan las necesarias y suficientes para regular una experiencia inmediata y debe bloquear la proliferación innecesaria de signos en el contexto de un aquí y un ahora.

La estructura de flexibles posiciones del *yo* del self y la construcción de un sistema de regulación semiótica prepara para los encuentros con el futuro inmediato, pues convierte la excesiva novedad de la experiencia en una similitud reconocible en el pasado.

El self dialógico es un *yo centrado y socialmente negociado*. Es ese *yo* el que crea la diferencia entre las diferentes posiciones del *yo* y establece el escenario para el diálogo entre las mismas. Pero mientras el self dialógico construye relaciones entre las posiciones del *yo*, simultáneamente limita el campo de posibilidades dentro del cual esas posiciones de *yo* son construidas. El proceso de construcción de sentido debe ser doblemente productivo para comprender el mundo y para relacionarse continuamente con él.

El self y un diálogo que continúa

John Barresi (2002) genera una explicación sobre la imposibilidad de clausura del self a partir de la teoría sobre el principio dialógico de Bajtín y teniendo como trasfondo la concepción de self dialógico de Hermans. Voy a detenerme en esas consideraciones de Barresi, pues tienen para mí particular interés, no sólo para completar una descripción del self en su carácter dialógico, sino por las implicancias que tienen para la trama entre dialogismo y semiosis.

Barresi dice que el self no tiene clausura, que siempre está en un continuo diálogo, porque el self presente siempre está abierto hacia el futuro, el self pasado siempre puede cambiar su sentido y el otro es inacabadamente un desconocido.

Barresi se vale de un desarrollo teórico efectuado por Bajtín (1990) para analizar la diferencia existente entre la comprensión que un individuo tiene de su self y de los otros. Se refiere a *información en primera persona*, para aludir a la experiencia y al punto de vista que un individuo tiene sobre su propia actividad, y se refiere a *información en tercera persona*, para nombrar la experiencia que un individuo tiene de otro, al que está observando mientras realiza una actividad. Parece que sólo sería posible apreciar absolutamente la actividad de un actor, si la actividad que ese actor desarrolla, pudiese ser observada desde ambas perspectivas a la vez. Según Bajtín, ni el actor ni el observador pueden integrar ambos tipos de información. Esa imposibilidad de reunir las posiciones de actor y de observador, eje del pensamiento de Bajtín sobre la relación dialógica, es redescubierta por Barresi como un mojón importantísimo en la investigación sobre el self dialógico.

Según Bajtín, un actor nunca puede comprender la actividad del otro de la misma manera en que comprende su propia actividad, debido a las diferentes posiciones epistemológicas que el actor tienen respecto de su self y del otro. Con respecto a su self, todo actor está siempre situado en un aquí y en un ahora, orientado hacia una actividad futura. Para él, el mundo es considerado como un medio para la acción y no como un medio que determina la acción. El futuro se le aparece siempre como un final abierto, cosa que no sucede en la percepción que el actor tiene del otro, cuya conducta sí se le aparece como determinada por el medio. Y

aunque el actor intente observar su propia actividad desde el punto de vista del otro, no logra hacerlo, pues siempre sitúa su punto de vista dentro del horizonte de la actividad en la que está involucrado.

Esta posición epistemológica de Bajtín, dice Barresi, aparece en su concepción de la novela polifónica. La perspectiva de primera persona no aparece completa ni a través de la perspectiva o de la conciencia de otra persona ni siquiera dentro de la conciencia de la misma persona en un momento posterior a la actividad. Más allá de que esas perspectivas o conciencias se encuentren unas a otras en el espacio y en el tiempo, a través del artefacto de la narrativa, jamás toman el lugar de ese otro, pero sí se dirigen frecuentemente a él. La implicancia de esto en el desarrollo del principio dialógico es que el individuo actúa en un punto particular del espacio y del tiempo y su self es resultado de la perspectiva de la realidad que ese individuo tiene en cada aquí y ahora, y en consecuencia, su lugar es el de un “autor”, nunca el de un “héroe”, pues no puede ser un objeto para sí mismo. Más tarde esas actividades pueden ser interpretadas en una narrativa, pero nunca puede capturarse un sentido último de las mismas, pues siempre pueden ser revisadas y reinterpretadas. En conclusión, cada individuo debe lidiar siempre con un futuro abierto y con un pasado siempre indeterminado, ya que no hay una interpretación fija del pasado, desde el momento en que el pasado es constante y creativamente reinterpretado por el actor como “autor” y sólo como “autor”.

Ninguna persona, continúa Bajtín, puede conocerse a sí misma, si no es a través del diálogo con otro. Cuando una persona se mira en un espejo, sólo puede ver una “personificación” o una performance de su self, pero nunca puede captar su self en su totalidad. Sólo en el diálogo

con otros, una persona puede llegar a conocerse a sí misma, pues lo hace a través del punto de vista de los otros. Sólo a través del diálogo es posible acercar los puntos de vista de la primera y tercera personas. Sin diálogo, la visión que las personas tienen de su self, queda incompleta. No obstante y a pesar de eso, es una visión que sigue siendo incompleta, porque el futuro está siempre abierto y el pasado siempre puede ser reinterpretado.

Entonces, dice Barresi, el self y el *alter* se encuentran siempre en un continuo diálogo, y esto se aplica no sólo a distintos individuos, sino también al mismo individuo a través del tiempo (autodiálogo, según Valsiner), entre sus *selves* pasados, presentes y futuros.

Esto significa que un actor, situado en una determinada posición del *yo*, puede construir sentidos para comprender el mundo y para relacionarse con él, pero jamás podrá construir el sentido total de su self, porque el self es el conjunto de los sentidos contruidos desde cada posición del *yo*, desde distintas voces, y esas posiciones del *yo* son inagotables, infinitas, pero además, está el otro con el que dialoga, un otro que nunca se termina de conocer.

Cuando son tres los que dialogan en el espacio del self

Hay un texto de Bajtín, *La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica* (1997), publicado bajo el nombre de Valentín Voloshinov³, en el que el autor describe la dinámica de la

³ Hacia 1920 en la ciudad de Vitebsk, en Bielorrusia, Pavel Medvedev se encuentra con Mijail Bajtín y pasa a formar parte del círculo bajtiniano, convirtiéndose en uno de sus más estrechos colaboradores, junto con Valentin Voloshinov. Bajtín, que produce en una Rusia cambiante en medio de auténticas encrucijadas de ideas y de fervores políticos, trataba de pasar desapercibido. Por ello es creíble la hipótesis de que buena

relación dialógica como una dinámica que se juega entre tres: el yo, el otro y el héroe o protagonista.

El yo y el otro son dos de los participantes del diálogo con los que tenemos bastante familiaridad. La curiosidad recae sobre ese tercero. ¿Quién es ese tercero en el diálogo? Dice Bajtín que el enunciado rellena su vacío semántico poniéndose en relación con el contexto extra-verbal en que es producido. El contexto extra-verbal se compone de tres momentos: el horizonte espacial compartido por los interlocutores, el conocimiento y la comprensión de la situación, y la valoración compartida de la misma. Pero el enunciado no refleja la situación, sino que la *resuelve* y proporciona un *resumen valorativo* de la misma. Esas valoraciones sociales aparecen impregnadas en cada una de las palabras seleccionadas por el hablante, selección que es percibida por el oyente, de modo que el enunciado reúne así a los interlocutores, haciéndolos copartícipes en el conocimiento, la comprensión y la evaluación de la situación, y señalando un plan para una acción futura, al tiempo que la organiza. Además, las emociones del hablante son muy sensibles ante esas valoraciones sociales, de modo que, cuando las emociones crecen, el hablante convierte al objeto del enunciado en un tercer participante en el diálogo, algo así como un *protagonista* de la obra verbal, de modo que, por efecto de las emociones, un objeto inanimado, un fenómeno o una circunstancia vital sufren una personificación, como sucede en el caso del afiche Cristo-Eva-piquetero (Figura 4.1), donde los interpretantes argumentativos de lucha por reivindicaciones sociales se

parte de los escritos del grupo, aunque eran de su autoría, fueron publicados con los nombres de Medvedev y Voloshinov, que sí ocupaban puestos institucionales y académicos. Es lo que sucedió con *La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica*, trabajo presentado bajo el nombre de Voloshinov, pero que fue escrito por Bajtín.

personifican en Cristo, Eva Perón y en un piquetero⁴ anónimo. *El protagonista es una personificación de la valoración del mundo del hablante* (Voloshinov, 1997).



Figura 4.1. Cristo-Eva-piquetero

Ahora que conocemos al tercero, al *protagonista*, podemos trasponer al espacio intra-subjetivo la dinámica de esa relación dialógica de tres. Esa trasposición enriquece el análisis de los procesos dialógicos que lo constituyen. El yo hablante despliega una actividad dialógica con una doble orientación, hacia otras posiciones del *yo*, que puedan hacerse presentes en el proceso deliberativo, y también hacia un tercero que

⁴ Un piquetero es un miembro de un grupo político, cuyo modo de operar consiste en hacer piquetes. El piquete es una acción por medio de la cual un grupo de gente bloquea una calle o una autopista con el propósito de llamar la atención respecto de una demanda social.

Este tipo de práctica se inició en Junio de 1996, durante el gobierno de Carlos Menem, en la ciudad de Cutral-Có, situada en la provincia de Neuquén en la patagonia, cuando los trabajadores, despedidos por la compañía petrolera YPF, bloquearon la Ruta 22.

aparece como protagonista en los argumentos del hablante. El yo hablante, se desplaza así entre diferentes puntos de vista, se sitúa en diferentes posiciones, dialogando con voces sociales, que se constituyen a su vez en un otro, que puede aparecer como aliado, testigo o antagonista, con el que comparte, o no, determinadas valoraciones socio-histórico-culturales. Esas valoraciones, sustentadas por criterios éticos o afectivos, pueden incluso personificarse en una figura imaginada (real o ficticia), con la que el yo también entabla diálogo. Estas interacciones comunicativas cumplen la función de deliberar sobre el curso de la acción a tomar, o también reparar o resolver diferencias de opinión o disputas entre diferentes posiciones del yo.

Identidad narrativa y self

Con respecto a la noción de identidad, Ricoeur (1991, pág. 190) señala que el sentido de identidad apropiado para el self es el de *permanencia en el tiempo*. Para explicar de qué se trata, remite a Aristóteles y a Kant. Aristóteles asigna esa permanencia a un sustrato inmutable, a la sustancia, y Kant marca la primacía de la sustancia sobre los accidentes: “Todo fenómeno contiene algo permanente (sustancia) cuando es considerado como objeto en sí mismo, y algo cambiante, cuando es considerado como una simple determinación de ese objeto, es decir, como un modo de la existencia del objeto” (CRP, A182/ B224 citado por Ricoeur, 1991). Es factible vincular al objeto en sí mismo con el objeto dinámico, con el self, y a los modos de existencia de ese objeto, con el objeto inmediato, con las posiciones de yo. Parece una contradicción referir a la permanencia del objeto self y al mismo tiempo a su carácter dinámico y cambiante, pero definitivamente no lo es. Su dinamismo radica en que está construido por numerosos objetos

inmediatos generados por numerosas semiosis, y esos objetos inmediatos son distintas perspectivas de interpretación desde las cuales se lo mira y se lo comprende, pero nunca son todas las perspectivas posibles. El self, en tanto objeto dinámico, sólo puede conocerse en algunos de sus modos de existencia o posiciones de *yo*, pero nunca en su totalidad, pues esa totalidad permanece inabordable. Esos modos de existencia del self, que corresponden a posiciones de *yo*, a las abordadas en diversos aquí y en diversos ahora, pueden ser reunidos, a través de la *intriga*, en una *concordancia discordante*, la *identidad narrativa*.

El actor, en tanto narrador, narra su identidad, construye su identidad, tramando los argumentos de los símbolos de identidad, situándose en distintas posiciones de *yo*, desde las cuales dialoga con distintas voces sociales.

El diálogo implica para el actor enredar su voz en la red de enunciados en diálogo. Las distintas posiciones, desde las cuales va narrando su identidad, implican un diálogo con voces que le aportan argumentos, - voces surgidas de meta-actuaciones de identificación de otros que narraron su identidad en el pasado-, que se traman con sus actuaciones y le permiten narrar esas actuaciones dentro de sistemas culturales de sentido. La narración de las propias actuaciones del actor genera voces, que se integran a la red de voces e intervendrán en diálogos futuros con otras voces. Esto significa, que a través del diálogo, **el** actor no sólo construye su propia identidad, sino que también contribuye a la transmisión de argumentos diseñados dentro de una cultura y contribuye a crear otras identidades.

Capítulo 5

Argumentando la identidad

Para los objetivos que interesan a este trabajo, la *argumentación* es considerada como inscrita en un debate *intrasubjetivo*, en el que se construye la *identidad*. El *self* es un objeto tramado con *argumentos*, que incluyen símbolos de identidad. Quien trama esos argumentos es el actor, y lo hace, situándose en diferentes posiciones del *yo*, desde las cuales *dialoga* y *debate* con diversas *voces sociales*, con las que comparte o no, determinadas valoraciones socio-histórico-culturales.

Ahora bien, ¿de qué se está hablando cuando se habla de *argumentación*? En las líneas que siguen me propongo explicarlo desde una perspectiva *pragmática* y *dialógica*. Para ello, voy a presentar el diseño retórico de las inter-actuaciones argumentativas, las voy a caracterizar como actos de habla complejos, cuyo propósito es reparar o resolver una diferencia de opinión dentro del ámbito del *self*, voy a describir las clases de argumentos constitutivos del discurso argumentativo y voy a concluir con el concepto de *topos*, que refiere de qué modo un conjunto de discursos representa las creencias compartidas por una comunidad a propósito de ciertos objetos o situaciones.

¿Qué es la argumentación?

La *argumentación* es una *interactuación comunicativa*, atravesada por los diálogos de múltiples voces sociales, históricas y culturales, impulsada por la *intención de influir en las creencias, en las actitudes y en la conducta* de uno mismo o de otros interlocutores. Es un tipo de inter-actuación comunicativa, que mientras *estructura argumentos en un discurso, crea realidades*, y las crea, porque la fuerza ilocutiva que la orienta, transforma, corrige y *enriquece las representaciones que las voces, que interactúan dialógicamente, tienen sobre la realidad* (Carrillo Guerrero, 2007, pág. 290 y Caron, 1992, pág. 165).

Recurriré a un conjunto diverso de teorías sobre el discurso y sobre la argumentación para mirar distintos aspectos de las inter-actuaciones argumentativas. Esa mirada caleidoscópica, signada por la enriquecedora multiplicidad y diversidad de perspectivas de análisis, no implica riesgo alguno de caer en incoherencias, pues las teorías que referiré, más allá de su diversidad, se enlazan coherentemente, unas con otras, a través de *principios pragmáticos* compartidos, que las llevan a *redefinir el concepto de retórica* a la luz de la dinámica de la *inter-actuación comunicativa*.

El concepto de retórica, que había quedado reducido, -durante los períodos renacentista y barroco-, al estudio de la expresión, la forma y la figura en el ámbito literario, a partir de su redefinición contemporánea, específicamente a partir de los desarrollos teóricos de Chaïn Perelman (1989) y Stephen Toulmin (1958), vuelve a ser sinónimo de argumentación. Y es en la línea de esa sinonimia, que Dick Leith y George Myerson dicen que *la retórica se refiere a una actitud hacia lo*

que la gente hace con el lenguaje y hacia lo que el lenguaje hace con la gente (1989, pág. 88).

Ese enunciado condensa dos aspectos pragmáticos esenciales para el análisis de las inter-actuaciones argumentativas: el *diálogo entre los actores sociales*, (cuyas voces ponen en juego sus ideas, creencias y emociones, mediante un proceso determinado por la intencionalidad de quien enuncia, la aceptabilidad de los argumentos por parte del enunciator o de los enunciatarios, y la situación enunciativa, proceso en el que se negocian los sentidos y la lógica de una construcción de la realidad), y la *inscripción en la lengua de los usos argumentativos de los actores sociales* (Carrillo Guerrero, 2007, págs. 291-294).

El diálogo argumentativo entre los actores sociales: su diseño retórico

Describiré la *inter-actuación argumentativa* como un *acto de habla complejo* a partir de tres perspectivas: *pragmática, dialógica y dialéctica*; luego *la incidencia de la dinámica dialógica en el diseño retórico del discurso argumentativo*, entendido como producto de la actividad de argumentar; y finalmente, caracterizaré *clases de argumentos*, considerados éstos, como segmentos constitutivos del discurso argumentativo.

Las actuaciones argumentativas como actos de habla complejos: perspectivas pragmática, dialógica y dialéctica

La *interactuación argumentativa* es definida por Frans van Eemeren (2002 y 2003), van Eemeren y Rob Gootendorst (1984, 1987,

1988 y 1992), van Eemeren, Grootendorst y Tjark Kruiger (1984 y 1987), van Eemeren, Grootendorst, Sally Jackson y Scott Jacobs (1993 y 1997) , en el marco de los desarrollos teóricos de la pragma-dialéctica y, en el caso de Jackson y Jacobs (1993 y 1997), de la argumentación específicamente conversacional, como un acto de habla complejo cuyo propósito es contribuir a reparar o a resolver una diferencia de opinión o una disputa (aspecto dialéctico), por medio del intercambio metódico de varias proposiciones (que debe entenderse en los términos de las condiciones descritas en la teoría de los actos de habla desarrollada por John Austin (1962) y de las condiciones de adecuación⁴ de los actos ilocutivos de John Searle (1969 y 1979), aspecto pragmático), algunas de las cuales funcionan como argumentos o premisas, para apoyar a otras proposiciones, que funcionan como conclusiones y que manifiestan aquello que se pretende. Los argumentos a su vez se diferencian en pro-argumentos, para apoyar o justificar las conclusiones, y en contra-argumentos, para rehusarlas o atacarlas.

Pero me interesa no perder de vista el aspecto dialógico e intrasubjetivo, que interesa a este trabajo. Por ello quiero enfatizar que las inter-actuaciones argumentativas, que aquí se consideran, son las que tienen especialmente el propósito de contribuir a reparar o a resolver una diferencia de opinión o una disputa dentro del ámbito del self, entre los

⁴ Searle propone un modelo de actos de habla, en el que señala cuatro condiciones, que gobiernan la adecuación de los enunciados, para lograr que el acto de habla se realice de manera exitosa. Esas condiciones son las siguientes: (1) Condiciones de Contenido proposicional, que se refiere a las características significativas de la proposición empleada para realizar el acto de habla; (2) Condiciones preparatorias, que son aquellas que hay que considerar para que tenga sentido realizar el acto de habla; (3) Condiciones de Sinceridad, que se centran en el estado psicológico del hablante, y expresan lo que el hablante siente o debe sentir al realizar el acto de ilocutivo; y (4) Condiciones esenciales, que caracterizan el tipo de acto realizado (Escandell Vidal, 1993, págs.80-81).

diferentes puntos de vista anclados en las diferentes posiciones del yo (Hermans, 1992).

El diseño retórico de los discursos argumentativos

Cuando Chaïm Perelman y Lucie Olbrechts-Tyteca (1989) dicen que la argumentación es retórica, están diciendo que la argumentación se construye sobre una base retórica, entendida como una inter-actuación pragmática entre las voces del orador y del auditorio, en la que entran en juego sus pensamientos, sus sentimientos y sus acciones (Carrillo Guerrero, 2007, pág. 294). Esa base retórica los sitúa en el lenguaje natural que, a diferencia del lenguaje lógico-matemático, exento de ambigüedad, porque funciona sólo con proposiciones verdaderas y evidentes, relativiza el carácter lógico del discurso, puesto que en el lenguaje natural se instancia la *lógica de lo probable* de las situaciones comunicativas, en las que se negocian las incertidumbres semánticas y el carácter afectivo de las voces que interactúan dialógicamente, a través de suposiciones o estimaciones aproximadas y probables acerca de qué tipo de información circula entre esas voces en diálogo, acerca de la intencionalidad de la fuerza ilocutiva que las impulsa, y de acuerdo con un determinado contexto.

El modelo de Stephen Toulmin (1958), que se refiere a la forma y al contenido del discurso argumentativo, coincide con Jackson y Jacobs, en que se trata de una actuación discursiva conversacional, por medio de la cual dos o más individuos llegan a algún tipo de acuerdo; y con Perelman y Tyteca, en que el discurso argumentativo no puede ser descrito como una estructura lógica o silogística, sino como un movimiento entre proposiciones o argumentos, que desempeñan diferentes funciones, según las conexiones que se establezcan entre ellos.

Así habrá argumentos que plantean una *pretensión*, otros que la *apoyan con hechos y datos*, mediante otros que los *justifican*, pues conectan los hechos o datos con la pretensión, que a su vez son respaldados (al menos implícitamente) por otros argumentos que funcionan como *fundamentos*. También se utilizan unos *modificadores modales* para moderar la pretensión y señalar el grado de certidumbre. Y se consideran unos posibles argumentos que se constituyen en *refutaciones*.

Otra caracterización de los argumentos, que complementa la descripción funcional de los argumentos presente en el modelo de Toulmin, es la de Jeanne Fahnestock y Marie Secor (1982). Esas autoras consideran tres elementos : (a) la afirmación de una *tesis*, de acuerdo con un *propósito*; (b) un *auditorio* sobre el que se quiere lograr algún *efecto* y que va a influir en la forma de argumentar; y (c) unos *fundamentos* que apoyen la tesis, pero que dentro de ellos haya algunos *supuestos* (premisas no explicitadas), que conformen las *creencias* y *preconcepciones del campo común entre argumentador y auditorio*.

Clases de argumentos

Fahnestock y Secor (1982) dividen a los argumentos en dos clases: los que toman la forma de una *proposición categórica*, vinculando la evidencia a la definición, y los que toman la forma de una *proposición causal*, enlazando dos acontecimientos por la acción de uno sobre el otro.

La *proposición categórica* declara la existencia o naturaleza de una realidad, ya sea mediante la *comparación* entre diferencias o semejanzas, ya sea mediante la *disyunción*, al dividir una serie de posibilidades en dos alternativas en desavenencia.

La *proposición causal* establece una relación entre causa y efecto, estructurada de acuerdo a lo que se pretende del auditorio.

Ambos tipos de proposiciones pueden devenir en *proposiciones de evaluación*. Cuando se mide el tema objeto de evaluación con una definición ideal de lo que debería ser, es decir, con un criterio de perfección, la proposición es categórica. Cuando el criterio de perfección con el que medimos el objeto de evaluación, incluye unas consecuencias que podrán ser buenas o malas, el tipo de proposición que apoya a la evaluación es una proposición causal.

En un nivel de mayor especificidad, la clasificación de Perelman (1989) presenta cuatro tipos de argumentos: los cuasi-lógicos (CL), que operan en el plano del reconocimiento de los objetos, mediante la definición y descripción de los mismos; los argumentos basados en la estructura de lo real (BR), que operan con relaciones de causalidad, consecuencia, proximidad espacial y temporal o analogía entre entidades o conceptos, efectivamente existentes o que el sujeto percibe o piensa como efectivamente existentes; los argumentos que fundan la realidad (FR), que crean representaciones de mundos posibles y deseables, y los binomios filosóficos (BF), que analizan y distinguen las características de mundos contrapuestos con el objeto de alcanzar alguna comprensión acerca de situaciones o conflictos que de algún modo afectan al sujeto.

Lo que surge claramente, a partir de esta conjunción de perspectivas teóricas, es que las expresiones lingüísticas empaquetan la experiencia y codifican los diferentes puntos de vista, que los actores sociales tienen sobre la realidad, al tiempo que los enmarcan en diferentes ideologías (Fowler, 1996, pág. 34). De modo que la construcción de la realidad a través de la lengua, lejos de ser neutral, se

da en una situación discursiva y dialógica, que ofrece a las voces que interactúan dialógicamente, la posibilidad de intervenir en los escenarios sociales y de negociar puntos de vista e ideologías alternativos (Carrillo Guerrero, 2007, p. 315).

La inscripción en la lengua de los usos argumentativos de los actores sociales. Los topoi

La mayor parte de los teóricos sobre la argumentación, tal como ha quedado en claro en lo que llevo expuesto, analizan la *inter actuación argumentativa* considerándola como fenómeno discursivo, en tanto que Jean-Claude Anscombre y Oswald Ducrot (1983) la analizan como fenómeno lingüístico.

Desde la perspectiva de esos autores, *los usos argumentativos*, que los actores hacen de la lengua, *quedan inscritos en el sistema de la lengua*.

Ellos consideran que en un discurso, los encadenamientos argumentativos están ligados a la estructura lingüística de los enunciados y no únicamente a las informaciones, de las que esos enunciados son portadores. En ese sentido generan una reformulación lingüística del concepto de *topos*, presente ya en la *Retórica* de Aristóteles, que son definidos por Moeschler (1999, pág. 84) como “procesos inferenciales específicos de la lengua: inferencias argumentativas, de naturaleza no deductiva y de naturaleza escalar, es decir vinculadas a la gradación”. Esos procesos inferenciales argumentativos y regidos por la gradualidad

posibilitan la inferencia del contexto extraverbal a partir de la estructura lingüística.

En su desarrollo teórico, los topoi pasaron por diversas etapas (Lonchuk y Rubione, 2006). En un primer momento, utilizar un topos en un discurso implicó el uso de una creencia compartida por una comunidad lingüística (Anscombe y Ducrot, 1983), que permitía establecer un trayecto, que debía tomarse, para alcanzar a través de un enunciado-ocurrencia, una conclusión específica (García Negroni y Tordesillas, 2000, pág. 12). Luego, la gradualidad, propia de los topoi, pasa a ser concebida como una fuerza de aplicación de los mismos, y es esa fuerza, la que determina los trayectos argumentativos para unir el argumento a la conclusión. Finalmente, el concepto se fue refinando hasta que Ducrot señaló que el léxico, - esto es, sustantivos y verbos-, podía ser entendido como *paquetes de topoi*, de modo que la aplicación de esas palabras a objetos o situaciones indicaba ciertos tipos de discursos posibles a propósito de esos objetos o situaciones (1998). Así, utilizar un topos pasó a significar *la representación de una situación a partir de un cierto número de discursos que le son aplicables* (García Negroni y Tordesillas, 2000, pág. 14). Y son las palabras, cuya significación está constituida por topoi, las que conllevan en sí mismas cierta gradualidad. es decir, tienen grados de aplicabilidad diferentes (Ducrot, 1998).

Ese concepto de topos da lugar también al ingreso de la *concepción polifónica* bajtiniana en la teoría de la argumentación en la lengua. Ducrot genera una teoría que refiere la presencia de diversas voces virtuales, portadoras de diferentes topoi o saberes de una comunidad, inscritos en el sentido del enunciado. Esa teoría polifónica es desplegada luego por medio de una red conceptual, en la aparecen

vinculadas al sujeto hablante tres figuras: el sujeto empírico o autor efectivo del enunciado; el locutor o personaje discursivo, al que el sentido del enunciado le atribuye la responsabilidad de su enunciación; y el enunciador o puntos de vista, que “es dialógico por naturaleza, puesto que es el resultado de una selección y menciona, por exclusión, otros puntos de vista” (García Negroni y Tordesillas, 2001, pág. 180 y Donaire, 2000, págs. 82 - 83), pues consiste en la aplicación de un esquema de carácter favorable o de un esquema de carácter desfavorable, de los posibles argumentos asociados a una conclusión.

Si analizamos el *topos* del afiche “Cristo-Eva-piquetero”, presentado en el capítulo anterior (ver figura 4.1), que se refiere a la lucha por las reivindicaciones sociales de los grupos de piqueteros en Argentina, el enunciado verbal del afiche presenta los dos esquemas argumentativos vinculados a ese método de protesta: el esquema desfavorable, “cierran calles”, no respetan el derecho de sus compatriotas a circular libremente por las calles y rutas del país, y el esquema favorable, “abren caminos”, permiten canalizar los reclamos sociales en procura de mejoras y beneficios para quienes son marginados por la dirigencia política y económica. Incluso la palabra “barricada” es en este afiche un término portador del punto de vista situado en el polo favorable de la tensión argumentativa contenida en este *topos*, pues una barricada es una revuelta, que se origina en el seno del pueblo, para defenderse del enemigo por iniciativa y con medios propios. Así, mientras las palabras plantean los dos esquemas argumentativos con un balance favorable a las acciones de los piquetes, la imagen gráfica pone énfasis en el esquema favorable, pues cada piquetero es asimilado a Eva Perón, quien ha pasado a la historia como una luchadora por los derechos de los trabajadores, o a Cristo, quien

abrió los caminos hacia un nuevo orden espiritual y abre cada día caminos para aquéllos marginados y sumidos en la desesperación, cuya única opción es ser salvados.

Quiero detenerme todavía en las figuras discursivas del enunciador y de los puntos de vista y los *topoi*, de los cuales esas figuras son el portavoz.

Ya había explicitado que en el espacio del self, el yo, tal como el hablante bajtiniano, dialoga sobre valoraciones socio-históricoculturales, que incluso pueden personificarse, y que pueden ser compartidas o no por la otra voz en el diálogo; y que las posiciones de yo son los diversos puntos de vista que puede adoptar el yo, las cuales implican una valoración proveniente de las miradas de otros. En relación con esto, las figuras discursivas del locutor y de los puntos de vista colapsan perfectamente con la del yo y las de las posiciones del yo, tal como acabo de referir. Lo que aporta la teoría de la argumentación de Anscombe y Ducrot (1983) es el señalar que esas *valoraciones están inscriptas en la lengua*, o como diría Bajtín (Voloshinov, 1997), están impregnadas en las palabras seleccionadas por las voces que interactúan dialógicamente.

La utilidad de lo expuesto sobre teoría de la argumentación es que proporciona los medios para investigar y dar cuenta del debate que diversas voces sociales escenifican en el self, con el propósito de llegar a algún tipo de acuerdo respecto de los argumentos, muchas veces contradictorios, con los que una comunidad piensa su nacionalidad. Esos argumentos se organizan y agrupan en *topoi*, según el ground

seleccionado por los sujetos para construir, comprender o explicar al objeto Nación. Los *topoi* manifiestan un alto componente de dialogicidad porque cada *topos* reúne los variados argumentos, con los que diversas voces de la comunidad se representan y valoran moral y/ o afectivamente, de manera positiva y/ o negativa, los atributos de la Nación, tales como la administración de los recursos económicos, el deporte, los hechos de la historia, los héroes o los símbolos nacionales.

Capítulo 6

La interpretación de la imagen gráfica. El caso de las actuaciones de identificación nacional

La imagen gráfica otorga visibilidad y convierte en persuasivos, convincentes y capaces de suscitar emociones a los argumentos que operan con categorías abstractas, al tiempo que garantiza la comunicabilidad de los mismos.

Para poder interpretar imágenes gráficas, los sujetos han de producir un conjunto de enunciados argumentativos, en los que se evidencia una fuerte interacción dialógica con diversas voces sociales, con las que ponderan y negocian argumentos y símbolos, al mismo tiempo que se posicionan ideológica, moral y emocionalmente respecto del (de los) objeto(s) evocados(s) por la imagen.

¿Cómo ocurre todo esto? ¿Cómo es que una imagen gráfica es capaz de comunicar argumentos e interpelar a un sujeto respecto de algo, al punto de suscitarle emociones o de colocarlo en medio de un debate acerca de un conflicto, haciéndolo posicionarse respecto de una u otra ideología y tomar decisiones y actuar en consonancia con ellas? Estas preguntas no son otra cosa que un planteo acerca de cómo funciona el proceso de interpretación de las imágenes gráficas.

Signos y reglas de interpretación de la imagen gráfica

Toda imagen gráfica está compuesta por un conjunto de rasgos, que se presentan con alguna disposición, capaces de actuar como índices o como símbolos de algún objeto, pero que permanece en la indefinición, hasta el momento en que el intérprete da con las reglas que le permiten atribuir sentidos a esos rasgos, convirtiéndolos en signos. Algo semejante a lo que ocurre cuando ha de interpretarse una situación o una escena. Veamos un ejemplo. Imaginemos un caso en el que un detective investiga un asesinato vinculado a prestigiosos y ambiciosos jugadores de ajedrez. Uno de esos jugadores ha estado bebiendo café y ha dejado sobre la mesa varias almendras en una disposición, que podría ser casual. El detective, que había estado siguiendo a ese personaje, se sienta a esa misma mesa y observa la taza de café vacía, las almendras dispuestas en un llamativo diseño, y toma nota de la disposición de las mismas sin saber demasiado bien por qué. Un par de días después, el detective tiene entre manos una servilleta, en la que el muerto había dibujado una jugada magistral, con la que seguramente hubiese ganado el campeonato. El detective se queda mirando durante un momento las cruces y su disposición en la servilleta y no tarda en asociar a esa imagen la de las almendras dispuestas sobre la mesa. El asesino es el jugador de las almendras, que había estado bebiendo su café, mientras ensayaba la jugada que había robado a su víctima.

¿Qué ha hecho el detective de nuestra historia? Lo mismo que hace un intérprete de imágenes gráficas, ha dado con la regla que configura un contexto, en el que los índices y la disposición de los mismos adquieren sentido. Sigamos a uno de los sujetos, que han participado de los estudios que hemos efectuado para poner a prueba las

hipótesis de esta tesis, a través de los enunciados argumentativos por medio de los cuáles interpreta el cartel, que hemos dado en denominar “fósforos Fragata” en una tarea del estudio 3 (ver figura 6.1).



Figura 6.1. cartel “fósforos Fragata”.

“El *barco que naufraga* eehm bueno los *fósforos están apagados* puede ser *después del incendio* y entonces *Argentina naufraga* o puede ser que Argentina naufraga porque *no tenemos nada útil* porque los fósforos quemados no sirven no no creo que no tengamos nada útil ehh ehh *Argentina naufraga porque no usamos bien estos fósforos* Argentina naufraga porque no los usamos bien” (cursivas añadidas, Sujeto 6).

El sujeto 6 construye dos objetos, el barco que naufraga y los fósforos quemados, luego los asocia al “incendio” (que es uno de los nombres usados para referir a la crisis económica argentina del año 2001), lo cual implica que ha dado con la regla, la crisis económica, y construye un tercer objeto: Argentina es la que naufraga. ¿Por qué razón? No es porque no tenemos nada útil, es porque los argentinos usamos mal los recursos del país. Pasa de incluirse en su enunciado como un agente pasivo: “no tenemos nada útil”, a una inclusión activa de sí mismo como

argentino que no ha usado bien “estos fósforos”, que constituyen una metáfora por recursos económicos.

La imagen gráfica se presenta como un conjunto de rasgos en una disposición particular, y el intérprete efectúa diversas semiosis, para llegar a enunciar el interpretante argumentativo y final, que le permita construir el objeto representado por la misma. Esas semiosis operan en los parámetros de una legalidad. El intérprete tiene que encontrar esa legalidad, que le permita atribuir sentido a la disposición de los rasgos en la superficie de la gráfica, esto es, atribuir a los rasgos el carácter de signos del tipo índice.

La interpretación de una imagen gráfica implica la realización, por parte del intérprete, de una serie de semiosis recursivas. Cada una de esas semiosis implica el operar con una regla, que es un interpretante argumentativo, cuya función es organizar un conjunto de argumentos para configurar el objeto representado.

La legalidad que rige la interpretación de una imagen gráfica puede desgajarse en reglas de diferente nivel, de las más simples a las más complejas, cuyo número es finito, como ocurre en el ajedrez, y que permiten combinaciones enormes, aunque finitas. Esas reglas han sido pensadas por Eco (1992), como reglas de un tipo particular de semiosis específicamente creativa, la abducción (cfr. Barrena, 2007, pág. 90), y determinan la existencia de semiosis de distinto nivel.

Hay reglas de primero y de segundo nivel, que son reglas ya existentes, a las que Eco (1992, páginas 263-264) denomina *leyes codificadas*, y hay un tercer nivel de reglas que no existen previamente,

que deben ser creadas *ad hoc* por el intérprete, para poder dar sentido a una situación novedosa.

Las reglas de primer nivel se dan de manera automática o semi-automática, suponen un esfuerzo semiótico e inferencial mínimo, pues se presentan como la única regla adecuada e inequívoca para emparejar un rasgo de la imagen con alguna cosa de la enciclopedia del intérprete. Esas reglas determinan procesos semióticos abductivos hipercodificados (Eco y Sebeok, 1989, págs.276-278), por medio de los cuales se construyen los objetos denotados, que son aquéllos cuya producción semiótica se basa en un signo presente literalmente como rasgo en la imagen gráfica. Cuando el sujeto 6 dice “los fósforos están apagados”, se refiere literalmente a la presencia de unos signos analógicos que indican en el cartel unos fósforos con la cabeza quemada.

Las reglas de segundo nivel son reglas que el sujeto debe seleccionar de entre un conjunto de reglas equiprobables, de las cuales el sujeto dispone a partir de su conocimiento corriente del mundo o enciclopedia semiótica (Eco, 1998, pág. 133). El uso de una de esas reglas implica un riesgo para el sujeto, pues tiene que seleccionar una cada vez y corre el riesgo de no seleccionar la adecuada, o porque ha fallado en sus criterios de selección o porque carece de los conocimientos pertinentes al cartel que pretende interpretar, y entonces puede producir interpretantes equivocados. Estos procesos semióticos abductivos, que resultan de la aplicación de reglas de segundo nivel, son del tipo hipocodificado (Eco y Sebeok, 1989, págs.276-278), pues son varias las reglas que pueden aplicarse para emparejar los rasgos de la imagen con los términos de la enciclopedia del intérprete.

Las reglas de tercer nivel son reglas creadas, inventadas *ex novo*. Cuanto más insólito sea el emparejamiento que el intérprete deba efectuar entre los rasgos de la imagen gráfica y su enciclopedia, tanto más novedosa será la regla que deba crear para construir argumentativamente el objeto representado en la imagen gráfica.

Las reglas de segundo nivel permiten la construcción de objetos denotados y connotados, pero las reglas de tercer nivel, sólo intervienen en la construcción argumentativa de objetos connotados, que son aquéllos cuya producción semiótica no se basa en signos presentes en la imagen gráfica, de modo que la regla no es evocada por el intérprete a partir de un rasgo presente en la imagen gráfica.

¿Cómo operan las reglas cuándo se interpreta una imagen gráfica semióticamente compleja? ¿Cómo operan las reglas en el proceso de interpretación del cartel “fósforos Fragata”? Si analizamos los enunciados argumentativos producidos por el sujeto 6, advertimos que utiliza de manera automática o semi-automática reglas del primer nivel cuando empareja inequívocamente los rasgos de la imagen con los conocimientos presentes en su enciclopedia para construir los objetos “barco que naufraga” y “fósforos apagados”. Usa reglas de tercer nivel cuando construye el objeto Nación Argentina, a partir de las metáforas explicitadas por los dos objetos anteriores. Y explicita la regla cuando produce el interpretante argumentativo “puede ser después del incendio”, es decir, después de la crisis económica del año 2001 que destruye a Argentina. Finalmente recurre a reglas de segundo nivel para explicar las causas del deterioro económico del país, pero ante dos reglas equiprobables, que dicen algo así como no tenemos recursos o usamos mal los recursos, primero elige una regla no demasiado creíble, pero que

lo libera de responsabilidades, aunque inmediatamente corrige su elección y se posiciona como un actor responsable de la suerte de su país, se construye no sólo como actor responsable, sino como argentino responsable. El cartel lo ha interpelado y aunque su primer intento es el de posicionarse en el lugar de quien evita la agencialidad que le corresponde, inmediatamente se corrige y se posiciona asumiéndola.

La capacidad interpelativa de las imágenes gráficas es tan potente que logra que los sujetos, al ver algunas imágenes particulares, se constituyan a sí mismos como objetos representados (yo soy argentino), configuren escenarios, actúen en ellos, y se dejen envolver por las emociones que les producen, al punto de experimentar respuestas fisiológicas emocionales (ver figura 6.2).



Figura 6.2. Imagen gráfica “bandera argentina”.

“Y la bandera argentina está flameando entiendo como que está así en el cielo yyy en mí provoca qué sé yo identificación orgullo no sé si por esta imagen provoca orgullo pero qué sé yo voy por la calle y veo flameando la bandera argentina mismo en Quilmes hay una bandera gigante y chau ¡qué linda bandera! en el mundial también está la bandera nuestra y es como que provoca sentimiento pero es más fuerte por la pasión del fútbol por esa competencia pero me gusta mucho la bandera argentina pero es la más linda yyy me dice muchas cosas” (cursivas añadidas, Sujeto 1, imagen gráfica “bandera argentina”).

Una imagen gráfica es compleja desde una perspectiva semiótica en función de: 1) el número de semiosis recursivas que realiza el intérprete para montar la semiosis final y construir el objeto final; 2) el nivel de complejidad de las reglas que el intérprete necesita para regular esas semiosis; y (3) el tipo de objeto final que el intérprete construye en sus enunciados argumentativos.

Cuando el objeto final que construye el intérprete es un objeto de la complejidad de la identidad nacional, tal como ocurre en el caso de los enunciados producidos por el sujeto 6 para interpretar el cartel “fósforos Fragata”, objeto que incluye la asunción de una posición del intérprete en un escenario social, histórico, político y cultural, se plantea la necesidad de examinar el criterio de validez que tutela las interpretaciones que puedan efectuarse respecto de ese cartel.

El cartel “fósforos Fragata” interpela a los intérpretes en su posición de argentinos respecto de un hecho histórico, político y social como es la crisis económica del país, particularmente, la crisis de 2001. Esa interpelación está en función de la fuerza ilocucionaria ejercida por el cartel, que prefiero considerar como una *fuerza social* (Davies y Harré, 1999, pág. 34), dotada de validez, precisamente porque proviene de un conjunto de actos de habla, en los que los actores sociales (incluidos el autor del cartel, sus posibles intérpretes y el grupo social al que pertenecen) continuamente negocian, aceptan o rechazan recursos culturales, personales y sociales.

Esos recursos son ofrecidos a su vez a los intérpretes, -para ser incluidos en la trama de su enciclopedia-, como un conjunto dinámico de *posiciones* en continuo desarrollo, las cuales implican un lugar en la

estructura social de la comunidad a la que pertenecen, un conjunto de deberes y derechos, sistemas de valoraciones morales y emocionales, y una perspectiva particular desde la cual percibir el mundo en términos de categorías y argumentos relevantes, que en definitiva, son los constituyentes de las diferentes ideologías (Davies y Harré, 1999, pág. 35).

Siendo así las cosas, queda claro que tanto la interpelación proveniente de la imagen gráfica, así como la construcción argumentativa de los objetos y el posicionamiento respecto de los mismos, efectuados por los intérpretes durante el proceso de interpretación, son validados por la fuerza social de los discursos públicos.

Ahora bien, como los discursos públicos son cambiantes, pues están continuamente desarrollando recursos culturales, personales y sociales, y como son diversos y contradictorios, pues no todos los sujetos experimentan y piensan la realidad de la misma manera, las interpretaciones de las imágenes gráficas también varían, pueden diferir de un sujeto a otro o de un momento a otro para el mismo sujeto. No obstante, en todos los casos, la validación o no de una interpretación atribuida a un cartel, depende de la fuerza social de los discursos públicos, al punto de que toda interpretación irá perdiendo en validez en la medida en que entre en contravención con las reglas determinadas por su fuerza social.

La imagen gráfica, sus objetos y su capacidad interpelativa

La imagen gráfica representa objetos semióticos, abstractos, imaginados (Gellner, 1991) como la Nación, creados en determinados momentos de la historia y según los parámetros culturales y éticos de una sociedad. ¿Cómo hace la imagen gráfica para representar el objeto Nación? Lo hace representando aspectos de ese objeto Nación, que se materializan en otros objetos, que funcionan como sus mediadores: recursos económicos, como una vaca o una torre de petróleo; tradiciones, como el mate o Carlos Gardel y el tango; personajes y eventos de la historia, como Eva Perón, las marchas de las abuelas y madres de Plaza de Mayo o los movimientos piqueteros; las devociones deportivas respecto del fútbol o de Maradona; o los símbolos de la patria, como la bandera y la escarapela. Pero además, ¿cómo es que la imagen gráfica puede interpelar a las personas, llevándolas a actuar según valores éticos o afectivos y a experimentar emoción? En otras palabras, ¿cómo hacen las imágenes gráficas para involucrar a los nacionales en actuaciones de identificación con un objeto ilusorio como una nación? Las imágenes gráficas pueden interpelar a las personas e involucrarlas en actuaciones de identificación, porque esos objetos que representan, tienen un estatuto muy particular, son objetos simbólicos creados por nacionales y creídos por nacionales.

Los objetos simbólicos creados por las actuaciones de identificación nacional

Las actuaciones de identificación nacional son dirigidas a objetos simbólicos constitutivos de la Nación, tramados dialógicamente por argumentos que siguen una legalidad (Peirce, CP 4.447), determinada

por las normas, la razón y la racionalidad del grupo social y de sus parámetros históricos y culturales, que permiten que se los interprete y valore como tales. Los objetos simbólicos de la nacionalidad son tramados argumentativa y dialógicamente sobre categorías como *estado*, *nación*, *soberanía*, *moneda*, *educación*, entre otras, que llegan a constituir verdaderos objetos dinámicos, modificados por la incidencia de los contextos, que reúnen actor, espacio y tiempo. El modo concreto en que esas categorías simbólicas son puestas en juego en los discursos que circulan en una comunidad política y su anclaje (Moscovici, 1984) en objetos simbólicos concretos (*una* bandera, *una* moneda, *unos* rituales, *una* historia mítica de la nación, *una* retórica que acompaña al ejercicio del poder), es lo que hace que la *ideología de la Nación* tome cuerpo de una determinada manera en cada comunidad. La regularidad del uso de las categorías simbólicas, generada y adquirida culturalmente, hace posible una legalidad para las interpretaciones futuras, y constituye de tal modo los objetos simbólicos concretos de la nacionalidad, los que aseguran la permanencia de sentimientos de nacionalidad, a tal punto que si se altera el uso argumentativo de las categorías semióticas, podría producirse una interrupción en la cadena de interpretaciones y en la asignación de valores a los símbolos nacionales particulares, a su capacidad de actuar como símbolos capaces de homogeneizar (Gellner, 1991, pág. 20) a un conjunto de nacionales, distinguiéndolos de otros cualesquiera (Rosa y Lonchuk, 2005).

Cuando se están realizando este tipo de actuaciones de identificación, una trama de argumentos de símbolos de identidad nacional subyace a cada posición del *yo* y, en el conjunto de posiciones del *yo*, pueden estar representados diversos sistemas argumentativos de los símbolos de identidad nacional de diversas ideologías de Nación, de

modo que el self puede devenir un espacio de negociación y debate entre sistemas que valoran o deprecian una determinada ideología. Y el actor, situándose en diferentes posiciones del yo, desde las cuales dialoga con las diversas voces sociales, debe tramar argumentos y acontecimientos discordantes en una intriga coherente (cfr. Davies y Harré, 1999), -una totalidad concordante-, determinando además la aceptabilidad o no de los argumentos y acontecimientos que selecciona, en función de normas sociales y éticas, que limitan toda expansión del yo hacia diferentes posiciones del yo, contemporáneas, pasadas o futuras, que puedan integrarse jerárquicamente en función de la construcción de sentidos, que permitan al actor *construirse a sí mismo como un nacional de alguna especie y al mismo tiempo construir a los otros, a los que no son los nacionales*.

Ahora bien, *el actor deviene entonces autor* de intrigas y las integra a la dinámica del diálogo social, de modo que esas intrigas puedan ser parte de la novela polifónica (Bajtín, 1986) de otros actores, los con-nacionales, que también argumentativa y dialógicamente narran o intentan narrar de alguna manera y en alguna medida su identidad nacional, pues cada argumento seleccionado, juzgado y evaluado es enlazado con otros en el diseño de un relato íntimo y singular, una biografía personal, una *novela polifónica*, que le permite interpretarse a sí mismo.

La manifestación discursiva de las actuaciones de identificación provocadas por las imágenes gráficas

Los objetos simbólicos son objetos constituidos por argumentos, transportados por voces sociales, y quienes se identifican con ellos, lo

hacen dialogando con esas voces sociales, reproduciendo esos argumentos o creando otros nuevos.

Al interpretar imágenes gráficas que representan objetos simbólicos referidos a la Nación, los sujetos enuncian argumentos por medio de los cuales actúan discursivamente su identificación con la Nación, valorando moral y afectivamente, de manera positiva o negativa, distintos aspectos de la nacionalidad.

Los enunciados argumentativos producidos por los sujetos son de cuatro tipos: los cuasi-lógicos (CL), que operan en el plano del reconocimiento de los objetos, por medio de la definición y descripción de los mismos; los argumentos basados en la estructura de los real (BR), que operan con relaciones de causalidad, consecuencia, proximidad espacial y temporal o analogía entre entidades o conceptos, efectivamente existentes o que el sujeto percibe o piensa como efectivamente existentes; los argumentos que fundan la realidad (FR), que crean representaciones de mundos posibles y deseables, y los binomios filosóficos (BF), que analizan y distinguen las características de mundos contrapuestos con el objeto de alcanzar alguna comprensión acerca de las situaciones o conflictos que de algún modo tocan al sujeto que los dice (Fahnestock y Secor, 1982 y Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989).

La valoración incide en el proceso de interpretación de las imágenes gráficas, pues los sujetos que las interpretan, otorgan atributos morales y afectivos a los objetos que construyen por medio de sus enunciados argumentativos. Esas atribuciones de índole moral y afectiva son generadas por la dinámica de la esfera social a la que pertenecen los

intérpretes. Bajtín sostiene que todo enunciado es una orientación valorativa y que cada uno de sus elementos (entonación, palabras) no sólo tiene un significado, sino que tiene un valor. Es que el proceso dialógico socio-histórico-cultural en el que están incluidos, genera juicios de valor impregnándolos de valoraciones. La valoración pesa sobre el significado, pues determina que un significado particular ingrese a la esfera inmediata de los hablantes y a la del grupo social al que pertenece, al punto de que todo cambio de significado es una revaloración, una transposición de una palabra particular de un contexto valorativo a otro (Voloshinov, 1976, págs. 131-132). Esas valoraciones socio-histórico-culturales sustentan criterios morales y afectivos de carácter favorable o desfavorable, que los sujetos utilizan para evaluar aquellos objetos que construyen argumentativamente, mientras interpretan imágenes gráficas.

El concepto de *voz* se enmarca en los estudios de Bajtín (1986, pág.16) sobre la dialogicidad. Para ese autor, las *voces* son manifestaciones de los más variados discursos sociales, que enuncian a través de múltiples lenguajes sociales portadores de ideologías, que expresan sentidos desde múltiples perspectivas, y que muchas veces adquieren cuerpo como si fuesen personajes que se hacen presentes en el habla. Ese concepto da cuenta de los desplazamientos del yo hablante entre diferentes puntos de vista, dialogando con voces sociales, que se constituyen en un otro, que puede aparecer como aliado, testigo o antagonista, con el que comparte, o no, determinadas valoraciones socio-histórico-culturales. Esas valoraciones, sustentadas por criterios morales o afectivos, pueden incluso personificarse en una figura imaginada (real o ficticia), con la que el yo también entabla diálogo (Voloshinov, 1997, págs. 106-137). Esa figura imaginada puede aparecer como un tercero en

diálogo y puede manifestarse de dos maneras, como *protagonista* o como *personaje*. El *protagonista*, se encuentra en situaciones comunicativas distintas a la del yo narrador, él actúa lo que está diciendo, como si estuviese en otros escenarios, interactuando con otros protagonistas ante la mirada del yo narrador, que a su vez va contando lo que ellos están diciendo. En cambio, el *personaje* se encuentra en situaciones comunicativas compartidas con el yo que enuncia, en las que dialoga con el yo y hasta lo interpela.

Estos enunciados argumentativos se integran en un cierto número de discursos, capaces de representar las creencias compartidas por una comunidad, a propósito de ciertos objetos o situaciones, denominados *topoi* (García Negroni y Tordesillas, 2000). Esas creencias son valoradas por la comunidad y según sea el valor que se les otorgue, mayor será la fuerza de interpelación de los discursos que las comunican. Cada uno de esos discursos propone creencias y un camino a seguir. La decisión de apropiarse de alguno de ellos, significa la aceptación de la representación que propone para un determinado objeto o una determinada situación, lo cual conlleva un conjunto de consecuencias.

Lo que aquí acabamos de presentar es una manera de concebir el proceso de interpretación de las imágenes gráficas, cómo se llega a constituir en la subjetividad a los objetos simbólicos reconocidos en ellas y cómo es posible que éstos puedan interpelar a los sujetos llevándolos a efectuar actuaciones de identificación. Lo que este trabajo pretende es, por una parte, poner a prueba este modelo; y, por otra, desarrollar un procedimiento empírico mediante el cual pueda investigarse el proceso de interpretación que aquí nos ocupa. Esa es la tarea a la que se dedicarán los capítulos que siguen.

Capítulo 7

Planteamiento, objetivos y abordaje metodológico de la investigación

Este capítulo inicia la parte empírica de este trabajo. Su propósito es, primero, explicitar los supuestos a partir de los cuales se aborda la investigación que se expondrá en los capítulos posteriores; segundo, describir los aspectos metodológicos y procedimentales sobre los que se sustentan los estudios empíricos que siguen; y tercero, hacer referencia a algunos aspectos comunes de los citados estudios, con el objeto de evitar redundancias en su presentación posterior.

El ámbito de los fenómenos a estudiar

La argumentación teórica desarrollada en los seis capítulos anteriores permite caracterizar a la interpretación de imágenes gráficas como un proceso de pensamiento deliberativo, que involucra símbolos y argumentos sostenidos por un diálogo intra-subjetivo entre voces socio-culturales. Es a través de la argumentación dialógica como los sujetos seleccionan algunos rasgos de las imágenes gráficas presentadas y los utilizan como signos, que les permiten determinar un objeto por ellas representado. Dicho de otra manera, la imagen gráfica que se presenta es considerada como un símbolo capaz de desencadenar una cadena de semiosis por parte de quien pretende interpretarlo. Como consecuencia

de este proceso, el intérprete establece el objeto (o los objetos) al que la presentación gráfica se refiere y, a partir de allí, ese objeto (resultado él mismo de una interpretación) puede pasar a constituirse en símbolo de otro objeto diferente, y así sucesivamente, hasta que el intérprete llegue a darse por satisfecho con la interpretación generada.

En algunas condiciones puede darse el caso de que, a lo largo de este proceso, el intérprete mismo se sienta de algún modo afectado por el objeto evocado al interpretar la imagen. Incluso es posible que esa afectación vaya más allá de provocar algún cambio afectivo o alteración de su actuación en curso. Puede ser que la imagen le haga sentirse interpelado personalmente. En este caso no se trata ya solamente de que la imagen se refiera a algo, sino que de algún modo se refiere a algo que me involucra a mí. Cuando tal cosa sucede, un nuevo objeto aparece como resultado de la presentación de la imagen: yo mismo. Aunque yo no aparezca representado en la imagen, al interpretarla no puedo dejar de hacerme presente como objeto (o/y como agente) en los contenidos de los pensamientos que la interpretación de la imagen me provoca.

Pero es que, además, las imágenes gráficas rara vez representan un objeto natural simple o aparecen de manera aislada. Las imágenes gráficas son ellas mismas objetos culturales, artefactos que cumplen una función comunicativa, por eso en un cartel o en una viñeta más que la imagen de un objeto lo que se muestra es una escena o una composición de varias imágenes. Un diseño gráfico suele incluir un mensaje, dirigido a un público particular, con el objeto de hacerle sentir o de moverle a la acción de una manera particular. Eso es lo que de siempre ha pretendido el arte religioso o la cartelería publicitaria o política. Por eso puede decirse que una composición gráfica pertenece a un cierto género,

porque incluye un sintagma, porque pertenece a alguna forma de discurso, aunque éste no sea verbal, sino icónico. Pero es que además, las composiciones gráficas rara vez aparecen aisladas. Con gran frecuencia vienen juntas, con unas composiciones actuando de contexto respecto de otras, o incluso apareciendo en secuencias. Pensemos, por ejemplo, en el interior de una iglesia barroca, en el muro de una ciudad en un periodo de elecciones, o en la fachada de un edificio de multicines con diversas salas. Ante esta diversidad puede optarse por diferentes estrategias interpretativas, seguramente guiadas por la intención del observador. Uno puede considerarlas como objetos aislados (como cuando se fija en la cartelera para ver qué se exhibe en cada sala de cine), o tomarlas como incluidas en una secuencia con sentido (como cuando se sigue la secuencia de relieves o pinturas en un retablo). En uno y en otro caso el contexto puede ejercer efectos diferentes. En el primero como tareas distintas que generan disposiciones interpretativas sucesivas, pero en cierta manera independientes. Mientras que en el segundo cada imagen es entendida como una viñeta incluida en una secuencia que incluye también a las otras; es decir, como elemento de una historia a la que pertenece, y que le da parte de su significación. En este último caso, difícilmente se puede decir que las otras imágenes sean simplemente el contexto de esa imagen en particular. Más bien podría decirse que lo que le da (por lo menos parte de su) significación a esa presentación gráfica concreta es su pertenencia, su inclusión, en la serie que constituye la historia en su totalidad, y precisamente en la posición en la que está. En tal caso, la presentación gráfica de que se trate, indudablemente pertenece a un género icónico, pero también habría que considerar cómo se relaciona con los otros elementos que la rodean en el seno de una secuencia, que también pertenece a un género discursivo. El intérprete, al darle sentido, no podrá dejar de sentirse influido por ambos

tipos de géneros (el particular de cada figura, y el general de la serie en la que se incluye - el género narrativo).

Los objetos a estudiar

Las imágenes (re)presentan objetos

Cuando se trata de estudiar los procesos de interpretación de la imagen gráfica, el primer aspecto a dilucidar sería, entonces, *cuál es el objeto* que se construye al ser ésta presentada, y cómo se lleva a cabo el proceso de construcción de su significado. Este proceso probablemente puede producirse de maneras muy diferentes, posiblemente por causa de rasgos peculiares de las imágenes gráficas que se presenten; pero, posiblemente también, por las convenciones sociales que puedan llevar a que algunas gentes de algún grupo cultural particular las entiendan como símbolos representativos, como signos, o incluso como imágenes analógicas de algún objeto concreto y particular. Esto último puede hacer también que pueda haber variaciones interpretativas atribuibles a características sociales, culturales e incluso individuales de quienes las interpreten. Cabe pensar que aspectos tales como el origen étnico, la educación, la edad o la ideología política – por mencionar sólo algunos – puedan incidir en que una determinada fotografía, dibujo, grabado o cartel pueda ser interpretado como representando a un objeto particular.

Por eso, lo primero que a uno se le puede ocurrir al ver una estampa, una foto o un grabado es preguntarse ‘esto qué es’, a qué representa. A esto en algunos casos se puede responder cosas distintas, por ejemplo, ‘una paloma’, ‘una paloma blanca’, ‘la paz’, ‘la paloma de

la paz' o 'el símbolo de la paz'. Todas esas respuestas son perfectamente aceptables (el intérprete no nos está tomando el pelo al responder), y no puede decirse que una respuesta sea mejor que otra, pero lo que resulta indudable es que el proceso interpretativo que está detrás de una respuesta u otra es distinto.

Éste es precisamente el primer objetivo de la investigación que aquí se propone, estudiar los procesos interpretativo-argumentativos que conducen a la producción de un objeto particular como significado de la imagen gráfica que se presenta.

La capacidad de las imágenes de crear objetos simbólicos

Las imágenes gráficas son artefactos comunicativos que con mucha frecuencia son utilizados para crear objetos simbólicos, entidades que no son objetos reales, cosas 'de carne y hueso'. La paz, la patria, la justicia, Don Quijote, o la Santísima Trinidad no son objetos reales, sino entidades creadas por símbolos, entre los cuales están claramente imágenes que los re-presentan. Como cabría esperar, tales objetos no pueden ser retratados por sus características físicas reales, porque no las tienen, sino que son simbolizados a través del uso de representaciones de otros objetos, que pasan entonces a ser símbolos de ellos. La paloma, un pedazo de tela con bandas de color, una mujer con ojos vendados sustentando una balanza, o un señor mayor y delgado con armadura y una palangana de barbero en la cabeza, se convierten en símbolos que convencionalmente vienen a significar algunos de los objetos simbólicos antes señalados. Dicho de otra manera, representaciones analógicas de objetos reales concretos actúan como símbolos, como imágenes, de

entidades ficticias, pero que en el ámbito socio-cultural pueden llegar a convertirse en algo bien real, como son las instituciones.

Los objetos simbólicos pueden ser representados de maneras distintas. Hay objetos reales muy diferentes que pueden servir para representar la misma entidad simbólica. El locro, el asado, la Virgen de Luján, una espiga de trigo, un gaucho, los vinos de Mendoza, Juan Domingo Perón, las pinturas de Quinquela Martín, las cataratas del Iguazú, Leo Messi, la bandera con los colores del cielo tienen la capacidad de representar a Argentina, pero no da lo mismo que uno u otro de estos signos se privilegie como más representativo que otro. Uno tiende a pensar que la ordenación que se haga entre ellos algo tendrá que ver con lo que uno piense respecto de ese objeto simbólico, con las ideas que uno tenga respecto de él; es decir, con la ideología del intérprete.

Nos encontramos, entonces, con que en este dominio hay dos aspectos diferentes, imposibles de considerar por separado, aunque sí deben ser distinguidos con claridad. Por una parte, los procedimientos argumentativo-interpretativos que hacen posible que la imagen de un objeto concreto pueda llegar a representar a un objeto simbólico; y, por otra, cómo estos procesos interpretativos pueden ser considerados como manifestación de una forma de pensar (de una ideología) sobre el objeto simbólico de que se trate. En este último caso, cabría pensar, incluso, en la posibilidad de que hubiera diferencias, formas distintas de entender a ese objeto simbólico y, por consiguiente, pudiera ser posible distribuir a los intérpretes en grupos ideológicos distintos.

Ambas cuestiones, el modo en que objetos concretos se convierten en signo de objetos simbólicos, y cómo eso puede ser índice

de la ideología del intérprete, son también objeto de investigación en este trabajo.

Las presentaciones gráficas pretenden comunicar, hacer sentir y mover a la acción.

Las imágenes gráficas no sólo presentan objetos, o representan objetos simbólicos, sino que también son utilizadas para comunicar, para contar historias, para hacerle a uno sentir de una determinada manera, incluso para moverle a uno a actuar. Ya no se trataría únicamente de hacer presente algo ausente, o de convocar la presencia de alguna idea o algún poder más o menos incorpóreo, sino que su objetivo es el de transmitir un mensaje, hacerle a uno sentir algo o inclinado a actuar de alguna manera. Se trata, entonces, de mensajes que se originan a partir de alguna intención comunicativa y que van dirigidos a interlocutores más o menos particularizados

En ese sentido, puede decirse que incluyen un discurso (icónico, en vez de verbal), por lo que puede serles aplicables algunas de las herramientas analíticas de la pragmática o de la teoría literaria que se utilizan en el caso de los discursos verbales.

Este tipo de representaciones gráficas pueden llegar a ser mucho más complejas que las anteriores, no sólo en su morfología, sino en el proceso de su interpretación, pues ya no se trata de interpretar a qué se refiere o a qué puede simbolizar, sino también de escrutar cómo me hace sentir, qué me dice a mí, cómo hace que yo me sienta impelido a actuar.

Algo a lo que no resulta ajeno el contexto en el que aparezca la composición de que se trate.

En este caso, el objeto de estudio pasa a ser los efectos perlocutivos que las presentaciones gráficas ejercen sobre sus intérpretes, y cómo estos efectos se ven modulado por aspectos tales como el género al que pertenecen los carteles que se presentan, su posición en el seno de una secuencia de carteles, o el propio género narrativo de la secuencia en la que son presentados.

En definitiva, las situaciones de prueba han sido diseñadas de manera que puedan estudiarse los siguientes aspectos que, a su vez, se corresponden con los tres tipos de reglas inferenciales señaladas en el capítulo anterior:

1) identificación del objeto denotado representado en las imágenes gráficas,

2) procesos inferenciales referidos a significaciones de segundo orden, que determinan como un objeto actúa como símbolo de un objeto particular representado por la imagen gráfica, y

3) posicionamiento del sujeto respecto de los objetos representados en las imágenes gráficas, que resulta del efecto perlocutivo ejercido por la misma y por las condiciones de su presentación.

Supuestos que sustentan los datos a recoger

Los procesos estudiados, como todos los que se desarrollan en el espacio intra-subjetivo, representan un reto metodológico, que sólo puede salvarse operativizándolos de forma tal, que puedan producirse resultados observables e interpretables.

Las situaciones de recogida de datos, que más adelante se presentan, han sido diseñadas teniendo en cuenta la observación de Danziger (1985) de que todo experimento psicológico es una situación social. Es decir, una situación de comunicación mediada, incitada por consignas y referida a una actuación comunicativa del sujeto con el experimentador, en relación con unos estímulos que éste le presenta (una imagen gráfica en este caso).

Dado que el propio proceso de interpretación que se pretende dilucidar se concibe teóricamente como un proceso de deliberación entre enunciados argumentativos, a través de diálogos entre distintas posiciones de yo, incluso con la presencia (virtual) de terceros (imaginados). La propia situación de recogida de datos se ha diseñado de manera que emula, en un plano inter-subjetivo, el mismo proceso que el marco teórico que se maneja supone que se lleva a cabo en el plano intra-subjetivo. De tal manera, se supone que no hay diferencias estructurales importantes en el desenvolvimiento de los procesos de interpretación, pues su naturaleza, en uno y otro dominio, se supone similar desde la teoría manejada, si bien las condiciones concretas de operación que se dan en uno y en otro se reconoce que pueden ser diferentes (cfr. Vygotski, 1934).

El proceso de interpretación se sigue a través de la recogida y análisis de los enunciados argumentativos explicitados por los participantes. A través de esos enunciados argumentativos, el investigador infiere los procesos semiótico-dialógico-cognitivos, por medio de los cuales el sujeto atribuye argumentos, con distintas valoraciones, al objeto simbólico que produce. Al explicitar esos argumentos, el sujeto pone de manifiesto el *ground* de las semiosis que produce, de modo que el experimentador puede conocer además, no sólo las posicionamientos de cada participante, sino también las vicisitudes del diálogo que se establece entre las distintas posiciones y voces participantes.

Como resulta bien conocido desde hace ya mucho tiempo, buena parte de los procesos intra-subjetivos resultan transparentes para la conciencia individual. Pero también hace ya tiempo que se han diseñado procedimientos para hacer accesibles algunos de esos procesos a los participantes en una tarea, tanto al sujeto que realiza la tarea, como al observador que recoge los datos. Los protocolos verbales (Ericsson y Simon, 1980, 1984, 1998), que solicitan al participante que piense en voz alta, es uno de los procedimientos que se han utilizado con este propósito.

Los elementos objetivos que se hacen presentes en la situación de prueba son la imagen gráfica y los argumentos enunciados. Tanto el experimentador como los sujetos participantes de los estudios utilizan mecanismos de significación descriptibles por el mismo formalismo, pues hay dos procesos de semiosis que se dan en rápida sucesión: uno, el del sujeto que participa de los estudios, y otro, el del experimentador. El sujeto experimental despliega procesos de semiosis para interpretar las

imágenes gráficas; y el experimentador, para interpretar la trama argumentativa de los enunciados del sujeto. El investigador utiliza de manera reglada los recursos simbólicos, las reglas y las valoraciones, incluidas en la teoría y en la metodología que maneja; en el caso de este trabajo, los primeros ya han sido explicitados, y los segundos serán expuestos enseguida. Por lo que se refiere a los sujetos, lo que se pretende es precisamente observar el modo en el que el material presentado, y la propia situación social que se genera en la prueba, controlando otros aspectos, afecta a su propia actuación.

Los participantes en los estudios que se recogen más adelante, llevan a cabo procesos de semiosis de distinta complejidad, según las tareas de interpretación, de complejidad creciente, que les propone el experimentador. La temática de las imágenes presentadas está articulada alrededor del objeto simbólico “Nación Argentina”, respecto del cual el sujeto manifiesta argumentos, valoraciones morales y sentimientos de pertenencia. Los enunciados que los sujetos expresan respecto de ese objeto simbólico, constituyen las respuestas a partir de las cuales se establecen los datos utilizados en este trabajo de investigación.

El proceso de recogida de datos

Procedimiento de recogida de datos. Las situaciones de prueba serán individuales. En ellas, el investigador entrevistará a cada sujeto participante presentándole las imágenes gráficas y, al mismo tiempo, las consignas correspondientes. Toda la entrevista será grabada en soporte magnético y luego transcrita. El texto resultante será dividido en enunciados y luego codificado en categorías que permiten describir esos enunciados. El detalle de cuáles son esas categorías se expondrá más

adelante, cuando se presente pormenorizadamente cada una de los estudios a realizar.

La *unidad de análisis* utilizada es el enunciado argumentativo. Se consideran los enunciados provocados por las imágenes gráficas, donde los sujetos ponen de manifiesto lo que van entendiendo durante el proceso de interpretación de las mismas. El estudio que el investigador efectuará de esos enunciados corresponde al de una hermenéutica reglada para la interpretación de imágenes gráficas.

Participantes. Se han seleccionado entre los estudiantes más brillantes (a juicio de sus profesores) de la asignatura de semiología del primer ciclo de las carreras universitarias del área de Humanidades, correspondiente al Ciclo Básico Común de la Universidad de Buenos Aires. Todos ellos estaban comprendidos en un mismo rango de edad, entre 18 y 19 años, son de nacionalidad argentina, de clase media y habitantes de la zona sur del conurbano bonaerense. Esta selección pretende homogeneizar, dentro de lo posible, las competencias culturales de los participantes, de manera que las diferencias inter-sujetos no achacables a la naturaleza de las tareas que se les proponga se minimicen el máximo posible. Se entrevistaron a un total de treinta sujetos, pero por razones de mortalidad experimental se recogen en este trabajo únicamente los datos correspondientes a los veinte que completaron la totalidad de las tareas propuestas.

Tareas y estudios de resultados

El trabajo empírico se instrumenta a través de la realización de tres estudios con materiales y tareas progresivamente más complejos. Cada uno de ellos constituye el contenido de los capítulos 8, 9 y 10 de este trabajo. Aunque allí se expondrán con mucho más detalle, vamos a recoger aquí los objetivos de cada uno de estos estudios, así como sus características más distintivas. En los capítulos correspondientes se entrará en mucho más detalle, particularmente en aspectos como los materiales, consignas o diseño, además de, lógicamente, los resultados.

Estudio 1. Identificación de los objetos evocados por imágenes gráficas.

Este estudio se propone indagar cómo se interpretan imágenes gráficas de diferente grado de complejidad compositiva, que (re)presentan diferentes tipos de objetos y que cabe esperar requieren, para su interpretación, de argumentos de distinta complejidad semiótica. Esto tiene por función explorar los argumentos disponibles en la base de datos de los sujetos, además de activar su conocimiento para las tareas posteriores. Para ello se estudiará el proceso semiótico-cognitivo que permite el reconocimiento e interpretación de imágenes gráficas, a través de la estructura argumentativa subyacente a los enunciados interpretativos producidos.

Como material se utilizan imágenes gráficas de cuatro tipos: a) imágenes gráficas prototípicas de objetos naturales, b) imágenes gráficas representativas de eventos históricos, c) imágenes gráficas representativas de personajes conocidos, y d) imágenes gráficas de

símbolos nacionales. Algunas de ellas se reiterarán con un aspecto icónico distinto en las tareas de los estudios siguientes.

Estudio 2. Uso de imágenes gráficas como signo de una entidad: la Nación.

Su objetivo es estudiar el proceso semiótico-cognitivo por medio del cual se atribuye mayor o menor grado de representatividad a las imágenes, en tanto que actúan como símbolos del objeto “Nación”.

Esta tarea es semejante a la anterior, pero su peculiaridad es que, al restringir el objeto (“Nación Argentina”) representado por la imagen gráfica, el participante tiene que seleccionar un punto de vista que le sirva de fundamento (*ground*) para relacionar la imagen gráfica con el objeto. El punto de vista que elija es un índice de la valoración que el sujeto hace de ese símbolo en relación con el objeto “Nación”, es decir, es un índice de su posicionamiento axiológico u orientación respecto de la nacionalidad.

Se trata, pues, de estudiar las actuaciones de identificación nacional y, a partir de las diversas modalidades que puedan mostrarse, establecer una tipología de actuaciones de identificación y, en su caso, clasificar a los sujetos en relación con ellas. Es pues un estudio que combina un doble propósito: a) establecer una tarea semiótica más compleja que la del estudio anterior, al involucrar al yo del participante; y b) explorar cómo a partir de la consideración de los modos preferidos de significar a la nación, podría establecerse criterios para distinguir tipos de posicionamientos ideológicos nacionalistas.

El material gráfico a utilizar en este caso son sellos postales de la República Argentina. Los sellos han sido seleccionados por sus diversos modos de representación de la Nación y por el tipo de argumento que se espera que evoquen. Se organizan en seis clases: recursos económicos, territorio, deporte, personajes históricos, eventos históricos y símbolos patrios.

Estudio 3. Efectos perlocutivos de las imágenes gráficas de alta complejidad compositiva y de su contexto.

Este estudio se centra en procesos de interpretación más complicados que en casos anteriores. Aquí se trabajará con imágenes gráficas con un alto grado de complejidad compositiva, pues la disposición de los signos ofrece una estructura sintagmática, que sugiere un argumento ya elaborado, con fuerte capacidad de interpelación. Esto implica un incremento en la dificultad de esta tarea respecto de las anteriores, y un incremento de la conciencia del sujeto acerca de los procesos semiótico-cognitivos que efectúa. Este estudio, al igual que el anterior, involucra actuaciones de identificación nacional, y requiere también de un posicionamiento explícito del participante.

Los *objetivos* que se pretenden son los siguientes: 1) estudiar los procesos de interpretación de imágenes gráficas con alto grado de complejidad compositiva, con especial atención al género de la composición gráfica de cada cartel; 2) estudiar el efecto que resulta de la posición de la imagen gráfica en una secuencia de presentaciones; y 3) estudiar cómo el género narrativo de la secuencia, en la que el cartel ha sido incluido, afecta a la significación que los sujetos atribuyen al cartel.

El material gráfico está formado por carteles a los que se les puede atribuir significaciones relacionadas con diferentes interpretaciones: a) *celebración sentimental de la Nación*, b) *tragedia nacional*, y c) *interpelación a la acción personal*. En los tres casos se espera que produzcan un efecto de afiliación entre los participantes, y en el último, también un efecto de *interpelación a la acción personal*, en relación con una ética deóntica comunitaria. Estos carteles se presentan ordenados en varias secuencias diferentes, cada una de las cuales constituye un discurso narrativo complejo con implicaciones morales potencialmente diferentes.

Naturaleza de la investigación y significación de sus resultados

La investigación que aquí se realiza tiene mucho de exploratoria y tentativa. En buena parte pretende explorar cómo una determinada manera de entender el proceso de interpretación de imágenes gráficas puede ser capaz de dar cuenta de algunos de los fenómenos que más arriba se han señalado. Por eso, buena parte del esfuerzo realizado se ha concentrado en el afán por describir resultados y en señalar cuestiones para la investigación posterior, más que en tratar de profundizar en el escrutinio de los entresijos de los fenómenos estudiados, o en tratar de explicar cumplidamente los resultados encontrados.

Esto que se acaba de decir explica en buena parte la naturaleza de los datos que se presentarán en los capítulos posteriores, así como los procedimientos que se seguirán para su análisis e interpretación. Como allí se verá, se utilizarán dos estrategias: por un lado una codificación de los resultados en categorías analíticas, que darán lugar a un análisis de

contenido con resultados contabilizados en frecuencias y, por consiguiente, susceptibles de un tratamiento estadístico; y, por otro, se realizarán análisis cualitativos, e incluso, en ocasiones, comentarios de casos particulares.

En definitiva, el estudio que aquí se lleva a cabo no pretende en absoluto acotar un área de estudio, ofrecer modelos explicativos acabados, ni muchísimo menos explicar fenómenos a través de atribuciones causales derivadas de teorías explicativas ya aceptadas en la disciplina. Se trata más bien de balbucear algunas descripciones de fenómenos que se dan en la línea fronteriza entre lo que interesa a diversas disciplinas de las ciencias sociales.

Capítulo 8

Estudio 1

Evocación de objetos a partir de imágenes gráficas

Introducción

Las imágenes gráficas son signos capaces de presentar, representar, e incluso crear objetos. Estos objetos a los que se refieren esas imágenes pueden ser de muy diversa índole: cosas materiales naturales o artificiales (piedras, montañas, lámparas, automóviles, bolígrafos, etc.), seres vivos (animales, vegetales), personajes humanos, entidades a medio camino entre lo real y lo construido mentalmente (eventos), otros perteneciente a algún tipo de realidad más o menos virtual (la justicia, la patria), conceptos abstractos (libertad, moral, arte), o simplemente entidades ficticias (personajes de ficción, figuras míticas, dioses). Las imágenes gráficas que los representan pueden tener una estructura compositiva más o menos compleja, y pueden requerir de una interpretación más o menos elaborada según el nivel de las reglas (Eco, 1992, págs. 263-264) por medio de las cuales se actualizan y estructuran los argumentos sobre los que se constituye su significación.

Esta capacidad de hacer presentes distintos tipos de objetos pasa por la puesta en uso de un continuo de recursos que puede variar desde la simple reproducción denotativa y analógica de rasgos morfológicos de

objetos visibles, hasta la atribución de visibilidad a aspectos constitutivos de un objeto virtual por medio de mecanismos retóricos y connotativos, a partir de rasgos físicos de un objeto representado en una superficie. Dos ejemplos, extraídos de los resultados que más adelante se presentarán pormenorizadamente, resultan ilustrativos de cómo un objeto tan etéreo como la República Argentina puede tomar cuerpo a través de fotos. El primero es el de una imagen gráfica que reproduce fotográficamente a una vaca

“ Veo un animal mamífero rumiante que interpreto que es una vaca un animal del cual se obtiene la leche y derivados de la leche queso manteca y carne y este animal pertenece a Argentina porque los argentinos pastoreamos vacas se dedican al ganado y exportamos carne” (Sujeto 9, Imagen Gráfica 1);

y otro de la bandera argentina flameando, que desencadena la aparición de emociones y de actuaciones que hacen al “ser nacional” del sujeto que la interpreta.

“ yo creo que si estaría [*sic*] en otro país y viera una bandera argentina iría a ver qué pasa ahí porque me llaman esos colores porque creo que de alguna manera ehheh en el colegio y en mi vida y en todo me fueron enseñando que esos colores me representan entonces uno siente que tiene que participar de alguna forma entonces yo creo que si en otro país yo viera esa bandera yo iría a ver qué está pasando ahí para participar en eso además yo creo que a los argentinos nos une eso el hecho de tener una bandera argentina nos hace acercarnos para cantar el himno y ese tipo de cosas nos da más allá de diferentes clases sociales nos da un punto en común nosotros vivimos acá y somos argentinos y por eso estamos juntos “ (Sujeto 3, Imagen Gráfica 7).

Esos objetos, denotados o connotados, representados por las imágenes gráficas, pueden caracterizarse como construcciones semióticas, simbólicas y de carácter dinámico. Son construcciones semióticas, porque son el resultado de procesos orientados a la interpretación de signos. Son simbólicas, porque los referidos procesos de interpretación se atienen a convenciones determinadas por la sociedad y la cultura. Y son dinámicas, porque pueden manifestarse por medio de múltiples y cambiantes configuraciones sociales, históricas y culturales, que afectan a la propia constitución del objeto.

La interpretación de la imagen gráfica opera por medio de la actualización contextualizada (en el contexto determinado desde la imagen gráfica) de argumentos. Cuando a partir de una imagen gráfica se evocan objetos denotados y analógicos, operan reglas de primer nivel, y la cantidad de los argumentos que se actualizan para reconocerlos, es mínima. En tanto que cuando se crean objetos connotados, operan reglas de segundo o tercer nivel y se actualiza una cantidad considerable y cualitativamente más compleja de argumentos, pues esos objetos, además de ser reconocidos en su aspecto denotativo, deben ser interpretados y valorados y, en consecuencia, resulta un proceso de interpretación que se caracteriza como de mayor densidad semiótica. La densidad semiótica depende de la aplicación de reglas de diferentes niveles, que emparejan los rasgos de la imagen gráfica con los conocimientos del intérprete. Esas reglas van creciendo en complejidad desde las de primer nivel, que traducen emparejamientos convencionales entre los rasgos de la imagen gráfica y los conocimientos que tiene el intérprete, lo que Eco llama la enciclopedia (1998, pág. 133); las de segundo nivel, que se presentan como un conjunto equiprobable de reglas, entre las que hay que elegir una, que es la que el intérprete en ese

momento considera como la más adecuada para interpretar la imagen gráfica; hasta las reglas de tercer nivel, que son reglas que deben ser inventadas, pues aluden a emparejamientos novedosos entre la imagen gráfica y la enciclopedia. Los argumentos que se producen para construir el objeto representado por la imagen gráfica, como consecuencia de la aplicación de alguna de esas reglas, no son otra cosa que la explicación verbal de la regla que se está aplicando. Los ejemplos transcritos más arriba permiten comparar la cantidad y la cualidad de los argumentos producidos para interpretar la imagen gráfica de la “vaca”, (resultado de la explicación de reglas de primer nivel), y la cantidad y cualidad de los argumentos producidos para interpretar la imagen gráfica de la “bandera argentina”, que explican reglas de segundo y tercer nivel.

El proceso de interpretación es, pues, un proceso argumentativo. Pero los argumentos han de ser producidos en su materialidad como enunciados, por ello hay todo un conjunto de cuestiones que deben ser consideradas, junto con ellos, a la hora de explicar cómo se produce el proceso de interpretación. Los párrafos que siguen se van a dedicar a examinar estos aspectos, los cuales, a su vez, serán objeto de análisis, como tendremos oportunidad de ver en el apartado de resultados. Por esta razón, en la presentación que haremos a continuación nos detendremos, también, en la consideración de algunos de los entresijos que serán tenidos en cuenta a la hora del análisis de los resultados.

Argumentos

Los argumentos se refieren al modo en el que los enunciados interpretan las imágenes gráficas. Su consideración permite explicitar las reglas que se están utilizando durante el proceso de construcción de los objetos. Hay distintos tipos de argumentos y cada uno de ellos posee una

especificidad: los cuasi-lógicos (CL) operan en el plano del reconocimiento de los objetos, por medio de la definición y descripción de los mismos; los argumentos basados en la estructura de los real (BR) operan con relaciones de causalidad, consecuencia, proximidad espacial y temporal o analogía entre entidades o conceptos, efectivamente existentes o que el sujeto percibe o piensa como efectivamente existentes; los argumentos que fundan la realidad (FR) crean representaciones de mundos posibles y deseables, y los binomios filosóficos (BF) analizan y distinguen las características de mundos contrapuestos con el objeto de alcanzar alguna comprensión acerca de las situaciones o conflictos que de algún modo tocan al sujeto que los dice (Fahnestock y Secor, 1982 y Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989).

Los objetos producidos

Esta categoría se refiere a los objetos considerados como referentes de las imágenes gráficas, por consiguiente, *objetos* son los mencionados en los enunciados de los intérpretes, ya sean denotados y/o connotados. Los objetos *denotados* son objetos analógicos y reconocidos de manera directa por los sujetos. Los objetos *connotados* son objetos que, además de ser reconocidos en su aspecto denotativo, son interpretados por medio de un segundo proceso de semiosis, pues tienen un segundo nivel de referencia, que es flotante y cuya atribución depende de que se los valore contextualmente (Bonfantini, 1984, pág. 358 y Bonfantini, 1987), según convenciones sociales, históricas, culturales e ideológicas. En los ejemplos que siguen, los objetos denotados han sido marcados en cursiva y los objetos connotados han sido subrayados.

En el primer ejemplo, los signos “vaca” y “manchas” construyen un objeto denotado “vaca”, reconocido por el aspecto analógico indicado por las “manchas”, pero cuando se especifica que se trata de “una vaca lechera” y del “logotipo de Milka”, se avanza más allá del reconocimiento, pues esos signos implican un proceso más complejo de interpretación y de valoración de un objeto connotado económicamente. No es cualquier vaca, es una vaca asociada a un recurso económico (leche).

“Yo veo una *vaca* y porqueee bueno conozco el animal sé su forma sé que por lo general tienen *manchas* bah unas razas tienen manchas otras no además éstas es muy muy muy a la la el logotipo que tiene Milka entonces más allá de que es otro color pero me llama me hace recordar a eso que está en un paisaje que es una pradera donde tiene pasto para comer que es por lo general donde están no es que están en montañas ni en ningún tipo de zonas desiertos eso es lo que me hace indicarme que es una vaca

Entrevistador: ¿Es algún tipo de vaca en particular ésa?

Entrevistado: Una vaca lechera justamente por el tema de las manchas” (Sujeto 3, Imagen Gráfica 1).

El segundo ejemplo muestra cómo el proceso de interpretación avanza desde el reconocimiento de objetos denotados: la “cordillera”, un “gorro”, el “hilo que viene caminando por la cordillera de gente” y los “burros”, hacia la interpretación y la valoración histórica de esos objetos: “soldados”, “cruce de los Andes” y “San Martín”. Se trata de un proceso que avanza de la indefinición a la definición y precisión del objeto connotado.

“Es una pintura ehm me hace acordar aa la *cordillera* el cruce de los Andes eh hh sí podríamos decir que éste es San Martín por el *gorro* que tiene y además la foto típica las imágenes que te muestran sobre San Martín y el *hilo que viene caminando por la cordillera de gente* soldados hay *burros*

que es lo que te dicen que no había caballos porque no tienen fuerza para andar por ahí eh” (Sujeto 3, Imagen Gráfica 3).

Como puede apreciarse en ambos ejemplos, en el proceso de interpretación de las imágenes gráficas, los sujetos van utilizando varios y distintos tipos de objetos para reconocer, por ejemplo, sólo una vaca o una vaca como signo de los recursos económicos de Argentina.

Voces

El concepto de *voz* se enmarca en los estudios de Bajtín (1986, pág.16) sobre la dialogicidad. Para ese autor, las *voces* son manifestaciones de los más variados discursos sociales, que enuncian a través de múltiples lenguajes sociales portadores de ideologías, que expresan sentidos desde múltiples perspectivas, y que muchas veces adquieren cuerpo como si fuesen personajes que se hacen presentes en el habla.

El concepto de *voz* permite explicar al *self* como una multiplicidad dinámica de posiciones por las cuales se va desplazando el *yo* del hablante, puesto que el *yo* está siempre moviéndose desde una posición hacia otra diferente (Salgado y Gonçalves, 2007), es decir, el *yo* hablante se desplaza entre diferentes puntos de vista, dialogando con voces sociales, que se constituyen en un otro, que puede aparecer como aliado, testigo o antagonista, con el que comparte, o no, determinadas valoraciones socio-histórico-culturales. Esas valoraciones, sustentadas por criterios morales o afectivos, pueden incluso personificarse en una figura imaginada (real o ficticia), con la que el *yo* también entabla diálogo (Voloshinov, 1997, págs. 106-137). Esa figura imaginada puede aparecer como un tercero en diálogo y puede manifestarse de dos maneras, como *protagonista* o como *personaje*. El *protagonista*, se

encuentra en situaciones comunicativas distintas a la del yo narrador, él actúa lo que está diciendo, como si estuviese en otros escenarios, interactuando con otros protagonistas ante la mirada del yo narrador, que a su vez va contando lo que ellos están diciendo. En cambio, el *personaje* se encuentra en situaciones comunicativas compartidas con el yo que enuncia, en las que dialoga con el yo y hasta lo interpela. Veamos algunos ejemplos. Los dos primeros casos muestran la voz del protagonista, que es contemplado y presentado por el yo narrador como si fuese un protagonista que dialoga en una escena de una obra teatral, colocando su voz en primera persona del plural:

“si no nos damos cuenta que los políticos nos representan a nosotros y no nosotros a ellos sino que lo que ellos hagan y no nos guste tenemos que cambiarlo pero *todos decimos* [Protagonista] *es una basura lo que hay ahí* nadie se quiere ensuciar las manos entonces por ahí quizás una de las cosas que yo veo en Estados Unidos ... que se marca mucho lo que es el patriotismo ... es como que todo el tiempo están incitando a ese patriotismo te tiene que gustar tu país quizás a un extremo que bueno a veces es malo pero nosotros no lo hacemos” (cursivas añadidas, Sujeto 16, Imagen Gráfica 7);

“ la imagen de Gardel también otra de las figuras de las que siempre *decimos* [Protagonista] *por más que digan lo que digan Gardel es argentino* ehm y representa mucho nos representa mucho “ (cursivas añadidas, Sujeto 7, Imagen Gráfica 6).

En los otros dos ejemplos, la voz del yo narrador se presenta como siendo interpelado por los personajes:

“Para mí en lo que es la historia de nuestro país bah desde chiquitos *todos* [Personaje] *nos hablan* de San Martín que bah qué sé yo ayudó a lo que es crear a nuestro país como lo que es su independencia” (cursivas añadidas, Sujeto 18, Imagen Gráfica 5);

“ mismo en Quilmes hay una bandera gigante y chau ¡qué linda bandera! en el mundial también está la bandera nuestra y es como que provoca sentimiento pero es más fuerte por la pasión del fútbol por esa competencia pero me gusta mucho la bandera argentina pero es la más linda yyy me dice [Personaje] muchas cosas” (Sujeto 1, Imagen Gráfica 7).

Valoraciones

La valoración incide en el proceso de interpretación de las imágenes gráficas, pues los agentes que las interpretan otorgan atributos morales y afectivos a los objetos que construyen por medio de sus enunciados argumentativos. Esas atribuciones de índole moral y afectiva son generadas por la dinámica de la esfera social a la que pertenecen los intérpretes.

Bajtín sostiene que todo enunciado es una orientación valorativa y que cada uno de sus elementos (entonación, palabras) no sólo tiene un significado, sino que tiene un valor. Es que el proceso dialógico socio-histórico-cultural en el que están incluidos, genera juicios de valor impregnándolos de valoraciones. La valoración pesa sobre el significado, pues determina que un significado particular ingrese a la esfera inmediata de los hablantes y a la del grupo social al que pertenece, al punto de que todo cambio de significado es una revaloración, una transposición de una palabra particular de un contexto valorativo a otro (Voloshinov, 1976, págs. 131-132).

Esas valoraciones socio-histórico-culturales sustentan criterios *morales y afectivos* de carácter *favorable* o *desfavorable*, que los sujetos

utilizan para evaluar aquellos objetos que construyen argumentativamente, mientras interpretan imágenes gráficas.

Objetivos

Este estudio se plantea como objetivo investigar los procesos interpretativos a través de los cuales se evocan objetos convencionalizados, a partir de imágenes gráficas simples que los presentan. Dado que las imágenes gráficas pueden representar objetos de muy diversa naturaleza, se han seleccionado imágenes capaces de representar diversos tipos de objetos particulares: objetos naturales, eventos, personajes y símbolos nacionales, todos los cuales tienen que ver con la nacionalidad argentina.

Estos objetos se seleccionaron pensando en su carácter convencional, esto es, en que serían objetos conocidos para participantes de nacionalidad argentina, que podrían fácilmente identificarlos recurriendo a reglas de primer nivel. Sin embargo, puede también darse el caso de que el sujeto seleccione como signo algún rasgo particular de la imagen, que le llevara a tipos de semiosis diferente a la convencional, utilizando otras reglas y produciendo otros argumentos.

En resumen, el objetivo de este estudio es describir las características de los procesos de interpretación en imágenes diseñadas para presentar objetos particulares, y explorar las posibles diferencias que puedan encontrarse en los procesos interpretativos descritos a través de los aspectos antes mencionados, que sean atribuibles al tipo de objeto representado.

Material

Imágenes gráficas de cuatro tipos de objetos: a) imágenes gráficas representativas de objetos naturales (vaca y árbol), b) imágenes gráficas representativas de eventos (cruce de los Andes y movilización de las abuelas y madres de Plaza de Mayo), c) imágenes gráficas representativas de personajes (Juan Manuel de Rosas y Carlos Gardel), y d) imágenes gráficas representativas de símbolos nacionales (bandera y sol argentino). Se las presenta, tal como se acaba de indicar, en el orden de las más simples o analógicas a las más complejas (Figura 8.1). Las imágenes gráficas de tipo a son más simples, pues a partir de ellas se construyen objetos que se sitúan en el plano de lo denotado. En tanto que las imágenes gráficas de los tipos b, c y d son más complejas, porque a partir de ellas se construyen objetos que pertenecen al ámbito de lo connotado. Algunas de los objetos representados en estas imágenes gráficas se reiteran con un aspecto icónico distinto en las tareas de los estudios posteriores.

Representativas de objetos naturales

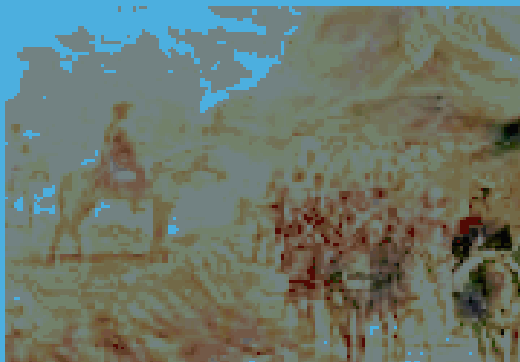


Vaca



Ombú

Representativas de Eventos



Cruce de los Andes



Abuelas de Plaza de Mayo

Representativas de personajes



Juan Manuel de Rosas



Carlos Gardel

Representativas de símbolos patrios



Bandera argentina



Sol argentino

Figura 8.1. Imágenes gráficas correspondientes a las tareas del estudio 1

Procedimiento

La entrevista individual se iniciaba con la presentación de la siguiente consigna:

“Te voy a presentar un conjunto de imágenes gráficas y te voy a pedir que pienses en voz alta para responder a las preguntas: ¿Qué es esto? y ¿Por qué decís que es tal cosa? Te pido que lo hagas de ese modo para que yo me entere cómo haces para responder a las preguntas.”

Las imágenes fueron presentadas en tarjetas que se entregaban al participante una a una en el orden antes indicado. Al presentar cada una de ellas se reiteraban la pregunta: “¿Qué es esto?”, y tras la respuesta se pregunta: “¿Por qué decís que es ‘tal cosa’?”

Participantes

Veinte estudiantes de 18-19 años de edad del CBC de la Universidad de Buenos Aires (ver capítulo 8 para una explicación más pormenorizada).

Tratamiento de los datos

Las entrevistas fueron grabadas y luego transcritas. Las transcripciones reflejan los rasgos propios de la oralidad: (1) palabras inconclusas y a veces sobrepuestas unas a otras, (2) desorden estructural y expositivo, si es que establecemos comparaciones con producciones escritas, y (3) un discurrir de palabras carente de puntuación, la cual sólo puede recomponerse a partir de las pausas y de los silencios de quien enuncia. Por ello adoptamos un criterio de delimitación de los enunciados argumentativos valiéndonos de su sentido y de la duración de los silencios producidos por el entrevistado (Abril, 1994, págs. 427-464).

Los enunciados argumentativos fueron considerados como la unidad de análisis. Para analizarlos se utilizaron cuatro categorías analíticas: (1) los *argumentos* que traman los objetos que son de cuatro tipos: cuasi-lógicos (CL), basados en la estructura de lo real (BR), argumentos que fundan la estructura de lo real (FR) y argumentos del tipo binomio filosófico (BF); (2) los tipos de *objetos* denotados y connotados representados por las imágenes gráficas; (3) las *voces* sociales, que ponen de manifiesto las diferentes posiciones existentes en la comunidad, y la posición adoptada por el participante en ese diálogo comunitario, respecto de los objetos tratados en las imágenes; y por último, (4) las *valoraciones* morales y/o afectivas, positivas y/o negativas de los objetos, que son expresadas por los sujetos, durante el proceso de interpretación de cada una de las imágenes gráficas. Los resultados del citado análisis de contenido han sido considerados en frecuencias y tratados como puntuaciones directas.

Los veinte sujetos estudiados han contestado a las ocho imágenes presentadas (agrupadas en 4 tipos). Sus enunciados han sido analizados en las categorías señaladas en el párrafo anterior, que en este sentido actúan como si fueran escalas. Se trata, pues de un diseño factorial de medidas repetidas (para cada uno de los sujetos). Los datos así obtenidos han sido sometido a cuatro análisis de varianza de dos factores: (1) los cuatro tipos de imágenes presentadas (objetos materiales, personajes, eventos y símbolos) y (2) cada una de las escalas (argumentos, objetos, voces y valoraciones).

Resultados

Presentaremos los resultados ordenándolos por cada una de las categorías de análisis de los enunciados de los sujetos para cada tipo de imágenes. En primer lugar se presentarán los estadísticos descriptivos, luego se presentarán los resultados del análisis de varianza correspondiente y se concluirá con un comentario de los resultados obtenidos. En ocasiones se presentarán también algunos ejemplos aclaratorios de las producciones verbales de los participantes.

Argumentos que crean objetos

La tabla 8.1 muestra el tipo y la cantidad de los cuatro tipos de argumentos considerados, producidos durante los procesos de reconocimiento e interpretación de los cuatro tipos de imágenes gráficas, que se han presentado a los sujetos. La tabla 8.2 recoge las medias y las desviaciones típicas.

Tipo de Argumento	Objetos naturales	Eventos	Personajes	Símbolos patrios	Total
CL (1)	49 (0,17)	74 (0,26)	93 (0,33)	67 (0,24)	283 (0,63)
BR (2)	18 (0,12)	27 (0,18)	62 (0,43)	38 (0,26)	145 (0,33)
FR (3)	0	3 (0,18)	6 (0,37)	7 (0,43)	16 (0,035)
BF (4)	0	1 (0,33)	0	2 (0,66)	3 (0,005)
Total	67	105	161	114	447

Tabla 8.1. Tipo y cantidad de argumentos en la totalidad de la muestra (datos en frecuencias; proporciones entre paréntesis). N= 20

Tipo de Argumento	Objetos naturales	Eventos	Personajes	Símbolos patrios
CL (1)	2.45 (0,887)	3.70 (1,809)	4.60 (2.234)	3.35 (1.663)
BR (2)	0.95 (0,146)	1.6 (1.188)	3.00 (2.714)	1.90 (1.744)
FR (3)	0	0.25 (0,716)	0.30 (0.657)	0.35 (0,671)
BF (4)	0	0.05 (0,224)	0	0.10 (0,447)

Tabla 8.2. Tipo y cantidad de argumentos. Medias y (desviaciones típicas entre paréntesis). N= 20

Como puede verse, en todos los tipos de imágenes se da una proporción mayor de argumentos cualitativamente simples, como los argumentos cuasi-lógicos (CL) y basados en la realidad (BR), mientras que se observa una producción mucho menor de los otros tipos de argumentos, que operan con conceptos y en niveles de abstracción elevados.

Resulta destacable señalar que el menor número de argumentos aparece en imágenes de objetos naturales, mientras que la mayor actividad argumentativa se manifiesta en los personajes y también, aunque en menor grado, en los símbolos nacionales y en los eventos.

Estos resultados han sido sometidos a un anova 4x4 de medidas repetidas. La Figura 8.1 muestra gráficamente los resultados. Como allí puede observarse, la interacción entre tipo de imagen y clase de argumento resulta significativa ($F(9,171) = 4,209$; $p < .001$). El efecto independiente de cada uno de los factores es también significativo. Tipo de imagen ($F(3,57) = 17,040$; $p < .001$) y clase de argumento ($F(3,57)$

= 68,660; $p < .001$). Dicho de otra manera, las diferencias observadas son atribuibles a cómo al referente de la imagen influye en el tipo de argumento producido.

Figura 8.1. Distribución de las medias de resultados (clases de argumentos [CL, BR, FR, BF] por tipos imágenes)

Resulta así que la mayor cantidad de los argumentos producidos son del tipo *cuasi-lógico*, es decir, argumentos cuya función es el reconocimiento de los objetos por medio de la definición y descripción de los mismos. Los ejemplos que siguen muestran dos maneras distintas en las que estos argumentos precisan los objetos representados por las imágenes gráficas. En un caso se ve cómo se identifica la imagen gráfica como un grupo de personajes o como un evento, para después pasar a dar explicaciones aclaratorias.

“Bueno las madres de plaza de mayo en una protesta supongo que en la ciudad de Buenos Aires no sé en dónde

yy cuatro mujeres delante de todo reclamando por sus nietos gente que acompaña no todos son madres hay gente que acompaña que no no son abuelas y sin embargo acompañan la lucha de ellas“ (Sujeto 6, Imagen Gráfica 4).

En el segundo caso pasa algo similar, pero con algunas diferencias. El participante no reconoce el muy convencionalizado (para los argentinos) evento del “cruce de los Andes”, pero sí queda claro que enuncia un argumento cuasi-lógico, que crea el objeto “guerra”, y luego da explicaciones de por qué construye ese objeto.

“Ajá es una guerra donde el señor que está acá con el caballo va mandando a toda la gente como tienen trajes sí parece que fuera ah no me sale como guerreros pero no guerreros no me sale la palabra el lugar parecen todas montañas hay un camino como una cordillera sería tipo cordillera hay todos caminos mucha gente mucha gente por acá” (Sujeto 29, Imagen Gráfica 3).

Los *argumentos basados en la estructura de lo real*, son los siguientes en el orden de frecuencia. Se trata de argumentos basados en relaciones efectivamente existentes o que dan por sentado relaciones de causalidad, consecuencia, proximidad espacial y temporal o analogía entre entidades de la realidad o de lo que el sujeto piensa que es la realidad. Transcribimos tres ejemplos. En dos de ellos, los sujetos ensayan algún tipo de explicación acerca de las causas de la apatía de la gente respecto del movimiento de las abuelas de Plaza de Mayo y acerca de la hipocresía de quienes, ausentes en los orígenes de sus movilizaciones, las acompañan masivamente en la actualidad. Los dos ejemplos muestran una particular concepción de los hechos y un encadenamiento causal entre los mismos, que depende de la mirada de los sujetos entrevistados.

“en este caso bueno acá están acompañadas me da la sensación bueno en sus principios estaban solas pobres y ahora están acompañadas a veces me parece medio hipócrita porque al principio estaban muy solas ellas cuando realmente era cuando realmente todavía tenían posibilidades de encontrar a sus hijos digo” (Sujeto 6, Imagen Gráfica 4).

“Y bueno que es una foto muy representativa de gente que busca a sus nietos a sus hijos gente que en una parte de la historia de nuestro país por ahí la vivió desde adentro porque mucha gente que por ahí la rodea esa historia y la sigue rodeando pero es como que al no pasarle a uno bueno no lo siente como que es de uno” (Sujeto 16, Imagen Gráfica 4).

En el último ejemplo, el sujeto se refiere a Juan Manuel de Rosas. Lo reconoce, pero duda, por eso la entonación de pregunta, y luego refiere la ambigüedad que la Historia organizó en torno a ese prócer, destacando particularmente su habilidad como líder. También aquí se evidencia un encadenamiento que depende de la mirada del sujeto entrevistado.

“¿Rosas? Una figura muy particular no sé pero me gustaría es una figura sí muy mezclada en el sentido de la ideología para mí fue una persona muy viva sí sí por el tema de los gauchos todo ese tema que fue buscando siempre su conveniencia como para decirlo lo hizo bien en términos poco técnicos sí sí buscaba el tema de los gauchos como como se metió y después el tema de unitarios y federales un poco de cada uno sí sí “ (Sujeto 4, Imagen Gráfica 5).

El tercer tipo de *argumentos*, los que fundan la estructura de lo *real*, crean una representación del mundo a partir de relaciones planteadas desde la subjetividad de los participantes, aparecen aquí con

una frecuencia muy baja. Veamos dos ejemplos, que muestran auténticos mecanismos de creación de realidades.

En el primer ejemplo, el sujeto da por sentado que existe un punto de unión en la nacionalidad argentina, que está más allá de las diferencias sociales. Pero si miramos con atención en qué consiste ese punto de unión, advertimos que se trata de un conjunto de símbolos: la bandera, el himno y el territorio, a partir de los cuales la intelectualidad argentina del siglo XIX forjó la nacionalidad argentina.

“además yo creo que a los argentinos nos une eso el hecho de tener una bandera argentina nos hace acercarnos para cantar el himno y ese tipo de cosas nos da más allá de diferentes clases sociales nos da un punto en común nosotros vivimos acá y somos argentinos y por eso estamos juntos tenemos queee pelearla” (Sujeto 3, Imagen Gráfica 7).

En el segundo ejemplo, el sujeto intenta crear para sí las sensaciones ante una realidad en la que éticamente cree que debería estar involucrado, la de quienes descubrieron que eran hijos de desaparecidos.

“pasa con muchos nietos que encontraron muchos nunca se imaginaron que podrían ser nietos de desaparecidos o hijos de desaparecidos y se encontraron con una realidad quizás ahí tendríamos que estar todos no sólo una parte” (Sujeto 16, Imagen Gráfica 4).

Y finalmente, tratamos *argumentos* que sólo aparecen muy raramente, los del tipo de los *binomios filosóficos*, que son argumentos que analizan y distinguen las características de mundos contrapuestos para comprender alguna situación cercana al sujeto. En los ejemplos que transcribimos se muestran realidades sociales y culturales en las que se

plantean opciones contrapuestas y se explicitan o sugieren los efectos favorables o desfavorables de la elección de una u otra de esas opciones.

“bueno todavía pueden seguir encontrando ya no es lo mismo encontrar un chico de treinta años que encontrar un nene eh hh y ahí estaban solas y ahora muchísima gente las acompaña yy dónde estaba toda esa gente que ahora las acompañan dónde estaban en el momento en que por ahí más necesitaban que las acompañen no no estaba” (Sujeto 6, Imagen Gráfica 4).

“entonces por ahí quizás una de las cosas que yo veo en Estados Unidos que es un país que no me gusta pero una cosa que yo veo quizás en sus películas o series o demás cosas que se marca mucho lo que es el patriotismo se le enseña mucho lo que es historia quizás en una película que uno ve el mensaje de otra forma pero te están metiendo un mensaje de por medio nosotros es como que por empezar el cine argentino ya le tenemos como ese miedo de decir no vamos y nos llevamos un chasco pero es como que todo el tiempo están incitando a ese patriotismo te tiene que gustar tu país quizás a un extremo que bueno a veces es malo pero nosotros no lo hacemos” (Sujeto 16, Imagen Gráfica 7).

Tal como puede observarse, se trata de argumentos con los que los sujetos operan cada vez en niveles de abstracción y complejidad simbólica crecientes, con el objeto de reconocer e interpretar los diversos tipos de objetos representados en las imágenes gráficas.

En síntesis, los resultados hasta ahora presentados muestran que la cantidad y la cualidad de los argumentos producidos es un buen índice para estimar la complejidad del proceso interpretativo de los distintos tipos de imágenes gráficas presentadas, siendo éste mucho más simple en el caso de las imágenes gráficas representativas de objetos naturales y mayor en el de las imágenes gráficas representativas de personajes, de

símbolos patrios y de eventos. Y respecto de las tres últimas, las imágenes gráficas referidas a personajes son las que suscitan argumentos en mayor cantidad.

Objetos creados por los argumentos

La tabla 8.3 muestra comparativamente la cantidad de objetos denotados y connotados producidos por la totalidad de la muestra para cada uno de los tipos de imágenes presentadas. La tabla 8.4 recoge las medias y las desviaciones típicas.

Objetos	Tipo de Imagen				Total
	Objetos naturales	Eventos	Personajes	Símbolos patrios	
Denotados (1)	105 (0,52)	62 (0,30)	5 (0,02)	31 (0,15)	203 (0.32)
Connotados (2)	42 (0,10)	130 (0,30)	146 (0,34)	111 (0,26)	429 (0.68)
Total	147	192	151	142	632 (1.00)

Tabla 8.3. Objetos denotados y objetos connotados (datos en frecuencias para toda la muestra; proporciones entre paréntesis). N=20

Objetos	Tipo de Imagen			
	Objetos naturales	Eventos	Personajes	Simbolos patrios
Denotados (1)	5.50 (2.763)	3.10 (2.594)	0.25 (0.550)	1.55 (1.504)
Connotados (2)	2.10 (1.832)	6.50 (2.800)	7.45 (3.086)	5.55 (3.706)

Tabla 8.4. Objetos denotados y objetos connotados (medias; desviaciones típicas entre paréntesis). N=20

La lectura de estas tablas indica una gradación de la complejidad interpretativa que se puede observar en los diversos tipos de imágenes gráficas presentadas.

En términos generales, el número de objetos connotados es mayor que el número de objetos denotados, algo que en cierta manera era inesperado, puesto que se habían elegido imágenes de baja complejidad compositiva, además de altamente convencionalizadas. La única excepción se dio en el grupo de imágenes que representan objetos naturales, donde el número de objetos denotados fue muy superior al de connotados.

Estos resultados han sido sometidos a un anova 4x2 de medidas repetidas. La Figura 8.2 muestra gráficamente los resultados. Como allí puede observarse, la interacción entre tipo de imagen y clase de objeto resulta significativa ($F(3,57) = 44,671; p < .001$). El efecto independiente del factor clase de objeto es también significativo ($F(1,19) = 23,748; p < .001$), mientras que el tipo de imagen no llega a serlo ($F(3,57) = 2,554; p = .064$). Dicho de otra manera, las diferencias observadas son atribuibles a cómo el referente de la imagen influye en el tipo de objeto que se evoca.

Figura 8.2. Distribución de las medias de resultados. Objetos denotados y connotados por tipos de imágenes.

Una mirada atenta a estos resultados nos ofrece una información digna de comentario. En primer lugar, el número total de objetos evocados por los distintos tipos de imágenes no es muy distinto, si bien las imágenes que presentan eventos producen bastante más, algo que difícilmente puede resultar sorprendente, dado que para evocar una escena de acción o incluso una secuencia de actuaciones, que es lo que un evento es, frecuentemente hay que incluir cierto número de elementos - personas, objetos y paisajes; es decir, son imágenes más abigarradas en su propia morfología. Cabe pensar que el efecto del factor “tipo de imagen”, que no llega a ser significativo por poco, es consecuencia de lo que se acaba de comentar.

La alta significación de la interacción entre las dos variables pone de manifiesto como el tipo de imagen afecta al tipo de objeto que se evoca en unos casos y otros. Las imágenes parecen distribuirse claramente en dos grupos. El primero es el que se refiere a objetos naturales (vaca y árbol – ombú), en cuya interpretación se da una producción de objetos denotados claramente mayor que de connotados. Esta relación se invierte en el caso del resto de las imágenes, donde se evocan objetos connotados como mucha mayor abundancia, pues se trata de imágenes que significan objetos simbólicos cuyas características morfológicas no son directamente recogidas en la figura gráfica, y que requieren de la mediación de otros objetos, cuya morfología sí se representa en la imagen, y a partir de los cuales se construye el objeto denotado. Se trata de imágenes altamente convencionalizadas, pues es ello lo que les permite representar objetos simbólicos complejos, no completamente unívocos, sino con cierta carga moral, como son los personajes (históricos o culturales), los símbolos patrios y los eventos históricos. No puede, pues, resultar sorprendente que en este último tipo de casos, aparezcan un número importante de objetos connotados.

Dialogicidad

La interpretación tiene una naturaleza deliberativa. Por eso tiene interés recoger datos sobre la complejidad de esa deliberación. Para ello se observan las voces participantes en ese proceso interpretativo, con el objeto de tener una estimación del grado de dialogicidad que se da en el caso de cada tipo de imágenes. Se distinguen cinco tipos de índices de dialogicidad, tal como se indican en las tablas que siguen.

Los diferentes tipos de índices de dialogicidad se codifican considerando la situación de enunciación en la que aparecen, los deícticos, los cambios de registro y/o los cambios de dirección en las valoraciones morales y afectivas. Los deícticos son tratados como indicios de las posiciones del yo y del grado de apropiación, que el sujeto que enuncia está dispuesto a asumir respecto de lo que está diciendo.

La tabla 8.5 muestra los índices de la dialogicidad desplegada por el intérprete, durante el debate argumentativo que se está produciendo en la interpretación. La tabla 8.6 recoge los estadísticos descriptivos.

Índices de dialogicidad	Tipos de Imagen				Total
	Objetos naturales	Eventos	Personajes	Símbolos patrios	
Yo (1)	33 (0.22)	36 (0.24)	35 (0.24)	42 (0.28)	146 (0.59)
Nosotros (2)	6 (0.125)	13 (0.27)	11 (0.22)	18 (0.37)	48 (0.19)
Tú (3)	1 (0.04)	4 (0.17)	10 (0.43)	8 (0.34)	23 (0.09)
Protagonista (4)	0	8 (0.30)	9 (0.34)	9 (0.34)	26 (0.10)
Personaje (5)	0	0	1 (0.20)	4 (0.80)	5 (0.02)
Total	40 (0.16)	61 (0.25)	66 (0.27)	81 (0.32)	248 (1.00)

Tabla 8.5 Índices de dialogicidad (datos en frecuencias; proporciones entre paréntesis).

Índices de dialogicidad	Tipos de Imagen			
	Objetos naturales	Eventos	Personajes	Símbolos patrios
Yo (1)	1.65 (0,489)	1.8 (0,616)	1.75 (0,550)	2.10 (2.360)
Nosotros (2)	0.30 (0,470)	0.65 (0,745)	0.55 (0,826)	0.90 (0,852)
Tú (3)	0.5 (0,224)	0.20 (0,523)	0.50 (0,946)	0.40 (0,503)
Protagonista (4)	0 (0)	0.40 (0,821)	0.50 (0,827)	0.45 (0,826)
Personaje (5)	0 (0)	0 (0)	0.05 (0,224)	0.20 (0,523)

Tabla 8.6 Índices de dialogicidad (medias; desviaciones típicas entre paréntesis). N=20

Estos resultados han sido sometidos a un anova 4x5 de medidas repetidas. La interacción entre tipo de imagen y dialogicidad no resulta significativa. El efecto independiente del factor dialogicidad sí es significativo ($F(4,76) = 62,102$; $p < .001$), como también lo es el tipo de imagen ($F(3,57) = 5,489$; $p = < .002$). La Figura 8.3 muestra gráficamente los resultados.

Figura 8.3. Distribución de las medias de resultados para cada uno de los índices de dialogicidad (1 yo; 2 nosotros; 3 tú; 4 protagonista; 5 personaje)

La lectura de las tablas 8.5 y 8.6 muestra que la distribución de las distintas posiciones de enunciación no es muy distinta entre las interpretaciones que se producen ante los distintos tipos de imágenes estudiadas.

El yo aparece como la posición enunciativa preferida con mucho, seguida por el nosotros, siendo las otras mucho menos frecuentes. Mención especial merece el muy llamativo aumento del uso del *nosotros* en los enunciados que interpretan las imágenes de símbolos patrios.

También existen diferencias dignas de mención entre unas imágenes y otras. La dialogicidad que aparece en cada caso es diferente, siendo más abigarrada en el caso de las imágenes que presentan eventos,

personajes o símbolos nacionales, que en el caso de las que presentan objetos naturales, que aparecen como más monológicas. Esta mayor dialogicidad puede ser considerada como posible índice de la capacidad interpelativa que las imágenes gráficas puedan ejercer sobre el sujeto, de manera que haga incrementar la actividad deliberativa-argumentativa durante el proceso interpretativo.

Resulta interesante observar como la presencia de terceros (protagonistas o personajes) se da únicamente en las imágenes que van decantándose como más complejas a partir de los resultados hasta ahora obtenidos.

Valoraciones

Las tablas 8.7, 8.8 y 8.9 muestran comparativamente las valoraciones morales y afectivas, que se ha observado que los participantes atribuyen a los objetos evocados en el proceso de reconocimiento e interpretación de las imágenes gráficas.

La tabla 8.7 ofrece la matriz de contingencias entre valoraciones morales y afectivas (positivas y negativas para cada una de ellas) en relación con cada tipo de imagen. Como allí puede observarse, en la mayoría de los casos predominan con mucho las evaluaciones positivas, tanto morales como afectivas. Las imágenes referidas a eventos son aquí la excepción, pues aquí esta relación se invierte, especialmente en lo referido a las valoraciones afectivas, donde la diferencia es francamente llamativa.

Valoraciones		Tipo de Imagen			
		Objetos naturales	Eventos	Personajes	Símbolos patrios
Morales	Positivas	8	36	56	50
	Negativas	2	40	18	27
Afectivas	Positivas	2	3	22	30
	Negativas	1	10	4	6

Tabla 8.7 Comparación de valoraciones morales y afectivas, positivas y negativas (datos en frecuencias).

Al entenderse que el hecho de valorar es en sí mismo un índice de la relevancia atribuida a lo interpretado, y al objeto de simplificar el análisis, en el tratamiento de datos que más adelante se va a presentar, se ha prescindido de la dimensión positivo-negativo, si bien se tendrá en cuenta en la interpretación de los resultados. Las tablas 8.8 y 8.9 recogen los estadísticos descriptivos una vez efectuada esta transformación.

Valoraciones	Tipo de Imagen				Total
	Objetos naturales	Eventos	Personajes	Símbolos patrios	
Morales (1)	10 (0,04)	76 (0,32)	74 (0,31)	77 (0,32)	237 (0.76)
Afectivas (2)	3 (0,02)	13 (0,16)	26 (0,33)	36 (0,46)	78 (0.24)
Total	13	89	100	113	315

Tabla 8.8. Comparación de valoraciones morales y afectivas (datos en frecuencias; proporciones entre paréntesis).

Valoraciones	Tipo de Imagen			
	Objetos naturales	Eventos	Personajes	Símbolos patrios
Morales (1)	0.50 (0,889)	3.80 (3.189)	3.70 (2.716)	3.85 (3.897)
Afectivas (2)	0.15 (0,489)	0.65 (1.268)	1.30 (1.750)	1.80 (2.441)

Tabla 8.9. Comparación de valoraciones morales y afectivas (medias; desviaciones típicas entre paréntesis).

Estos resultados han sido sometidos a un anova 4x2 de medidas repetidas. La Figura 8.4 muestra gráficamente los resultados. Como allí puede observarse, la interacción entre tipo de imagen y clase de valoración resulta significativa ($F(3,57) = 4,098$; $p < .011$). El efecto independiente del factor clase de valoración es también significativo ($F(1,19) = 20,099$; $p < .001$), como también lo es el tipo de imagen ($F(3,57) = 11,328$; $p < .001$). Dicho de otra manera, las diferencias observadas son atribuibles a cómo el referente de la imagen influye en la manera de valorar del participante.

Figura 8.4. Distribución de las medias de resultados.
Valoraciones morales (1) y afectivas (2) por tipos de imágenes.

Esta gráfica, junto con los datos ofrecidos por las tablas 8.7, 8.8 y 8.9, nos informan de que en el proceso de interpretación hay un efecto de interacción entre el tipo de imagen y las valoraciones morales y afectivas que se les atribuyen.

Por una parte, hay diferencias entre los distintos tipos de imágenes, que van en la línea de lo que se ha podido observar en los casos anteriores. Las imágenes gráficas que representan objetos naturales reciben muchas menos valoraciones (de ambos tipos) que cualquiera de las demás, cuyas diferencias entre sí, en el caso de las

valores morales, son de menor cuantía, aunque no tanto en las afectivas. Sin embargo, si tomamos en cuenta el signo de estas valoraciones (positivas o negativas), podemos inferir que las imágenes referidas a los eventos constituyen un caso especial entre estas últimas, pues el caso de los eventos es el único en el que las evaluaciones negativas superan a las positivas, tanto en el ámbito moral como en el afectivo. También aparece claramente una mayor incidencia de las valoraciones afectivas en las imágenes gráficas que representan símbolos patrios, siendo algo menor la que reciben los personajes históricos.

Resulta claro, entonces, que se producen muchas más valoraciones morales que afectivas en todos los tipos de imágenes, con la excepción de las imágenes que representan objetos naturales. También resulta clara la diferencia entre los distintos tipos de imágenes, pues se estructuran en varios grupos bien definidos: a) las imágenes de objetos naturales, que suscitan pocas valoraciones; b) las de eventos, que suscitan un número mucho mayor de valoraciones que las anteriores, pero de naturaleza contradictoria, con predominio de las negativas; y c) las representaciones de personajes históricos y símbolos patrios, que son las más valoradas y predominantemente de manera positiva.

Los siguientes ejemplos permiten ilustrar la presencia de valoraciones de carácter moral y afectivo respecto de los símbolos patrios. He resaltado en cursiva las valoraciones morales y he subrayado las de índole afectivo.

En el primer caso, el sujeto manifiesta, a través de su discurso, una intensa afectividad puesta en la bandera argentina y sólo en las últimas líneas es posible apreciar una valoración de carácter moral.

“Y la bandera argentina está flameando entiendo como que está así en el cielo yyy en mí provoca qué sé yo identificación orgullo no sé si por esta imagen provoca orgullo pero qué sé yo voy por la calle y veo flameando la bandera argentina mismo en Quilmes hay una bandera gigante y chau ¡qué linda bandera! en el mundial también está la bandera nuestra y es como que provoca sentimiento pero es más fuerte por la pasión del fútbol por esa competencia pero me gusta mucho la bandera argentina pero es la más linda yyy me dice muchas cosas ... yo veo una bandera argentina y hay como no sé una especie de de melancolía y de ganas de seguir para adelante *yo creo que eso es todo lo que tiene que ver justamente la política y el desarrollo económico que tuvimos y que tenemos* y como que la bandera me hace sentir muchas cosas” (Sujeto 1, Imagen Gráfica 7).

En el segundo caso, puede apreciarse un intenso debate entre voces sociales, que expresan afectividad y valoraciones morales, tanto favorables como desfavorables, hacia los símbolos patrios y respecto del ser nacional argentino.

“La bandera argentina eh... bueno yo soy argentina y viví toda mi vida acá así que podría decir que estoy segura el único país que estoy segura de conocer es éste otros puedo decir cómo son pero no puedo estar segura de que los conozco ehm no despierta mucho patriotismo en mí ehm a veces me duele mucho ser argentina *a veces me parece que me hago cargo que soy argentina en los peores momentos cuando todos son argentinos no suelo ser argentina se juega el mundial y la bandera se ve cuando juega el mundial me parece tan injusto que uno tenga que pasar tantas cosas y la gente hace como que no pasa nada y cuando juegan al fútbol todos son argentinos pero bueno yo trato de ser argentina todos los días así que cuando me levanto y tomo el tren y vengo a la facultad y cuando pasan cosas buenas también y cuando pasan cosas malas también argentina hay que ser argentina siempre otra no queda pero no no despierta mucho patriotismo en mí porque yo no elegí nacer acá pero tengo una relación a veces me siento contenta de*

haber nacido acá a veces odio haber nacido acá pero bueno no sé” (Sujeto 6, Imagen Gráfica 7).

Conclusiones

Los resultados obtenidos permiten sostener que hay una gradación de complejidad en los procesos interpretativos entre imágenes gráficas, desde las que aparecen como más sencillas, que son las referidas a objetos naturales, hasta otras más complejas, las referidas a eventos, personajes y símbolos patrios.

Las imágenes de objetos naturales, son las que producen más objetos denotados y menos objetos connotados y ello, a pesar de que el número de objetos que se evocan al interpretarlas no es muy diferente al que aparece en los otros tipos de imágenes. Sin embargo, sí es menor el número de argumentos que se producen al interpretarlos, a la vez que parecen generar una menor dialogicidad. Los argumentos que evocan los objetos a los que se refieren, son predominantemente del tipo cuasi-lógico (argumentos de reconocimiento de objetos), junto con argumentos basados en la realidad, estando totalmente ausentes los argumentos que fundan realidad y los binomios filosóficos. Por último, son el tipo de imágenes que reciben el menor número de valoraciones morales y afectivas.

Los resultados observados respecto de las imágenes gráficas referidas a eventos, personajes y símbolos patrios, son claramente diferentes a las anteriores, poniendo de manifiesto una complejidad interpretativa considerablemente superior. Sin embargo, cuando se

comparan entre sí, aparecen algunas peculiaridades de cada una de ellas, que merecen ser comentadas.

Las imágenes gráficas referidas a eventos son las que, al ser interpretadas, evocan la mayor cantidad de objetos del conjunto de todas las imágenes presentadas. Cuando se entra en el detalle de los tipos de objetos mencionados, podemos darnos cuenta de que el número de objetos denotados es mucho mayor que en el caso de las representaciones de personajes y símbolos nacionales, pero también menor que el número de objetos denotados producidos para las imágenes de entidades materiales; la producción de objetos connotados es similar a la que aparece también en personajes y símbolos. Parece como si los sujetos, a veces no reconocieran inmediatamente el evento histórico representado en las imágenes gráficas, realizando un reconocimiento y descripción de los signos constitutivos de las mismas. Esta explicación resulta coherente con los datos correspondientes al tipo de argumento que producen, pues predominan, con mucho, los argumentos cuasi-lógicos, acompañados también principalmente por argumentos basados en la estructura de lo real y un escasísimo número de los otros tipos de argumentos, referidos a la creación de escenarios históricos imaginados, pero inexistentes. Parece que este tipo de imágenes, en lo referente a la argumentación que provocan, están a medio camino entre las referidas a los objetos naturales y las demás. Si nos fijamos en la dialogicidad, veremos que ésta es tan alta como en el caso de las otras imágenes más complejas. Algo similar a esto último sucede con el caso de las valoraciones morales, aunque con la particularidad de que es el único caso en el que se reparten casi por igual en positivas y negativas; mientras que en el caso de las valoraciones afectivas vuelven a situarse en una posición intermedia, si bien aquí las valoraciones negativas

resultan abrumadoramente más importantes. Este es el único tipo de imágenes en el que aparece una alta incidencia de evaluaciones negativas.

Las imágenes gráficas referidas a personajes, a los que convencionalmente se les atribuye el carácter de héroes (político-militares o culturales), producen una muy elevada proporción de objetos connotados. Son las que tienen mayor capacidad simbólica, pues remiten a símbolos étnicos, culturales y/o nacionales. En contrapartida, producen muy escasos objetos denotados. Producen un número elevado de argumentos cuasi-lógicos, cuya función es el reconocimiento y descripción de los héroes y de los escenarios históricos, que construyeron la Nación, en los cuales esos héroes se desempeñaron; le siguen los argumentos del tipo de los basados en la realidad, y son escasos los argumentos que fundan realidad. La actividad dialógica es intensa. El número de valoraciones morales producidas es alto (semejante al número de valoraciones morales producidas por las imágenes que representan eventos), en tanto que el número de valoraciones afectivas se incrementa respecto de las imágenes que representan eventos (duplica al número de valoraciones afectivas producidas respecto de los eventos). Tanto en uno como en otro caso, predominan las valoraciones positivas.

Las imágenes gráficas referidas a símbolos patrios producen un número alto de objetos connotados referidos a la identidad nacional y también objetos denotados, aunque en menor proporción. Producen un alto número de argumentos de tipo cuasi-lógico y basados en la estructura de lo real. Son los que producen más argumentos del tipo de los que fundan la realidad, pues fundan identidad. Y producen también

escasos argumentos del tipo de los binomios filosóficos. La actividad dialógica es intensa, con la peculiaridad de que es en este tipo de imágenes donde el “nosotros” aparece con frecuencia más alta. Aquí aparece también un alto número de valoraciones morales y el más alto número de valoraciones afectivas, si se las compara con los otros tres tipos de imágenes gráficas, predominando siempre las positivas.

Si nos fijamos ahora en cómo las valoraciones de los elementos evocados en las imágenes se ponen en relación con los modos de argumentación, vemos cómo aparecen resultados de interés. La tabla 8.10 recoge, por un lado la distribución de frecuencias de valoraciones de la totalidad de la muestra para cada una de las casillas. En negrita y cursiva se recogen también la proporción que resulta de dividir la frecuencia de las valoraciones por las frecuencias de los tipos de argumento que se dan en cada tipo de imagen. Dicho de otra manera, esta tabla despliega en nuevas filas las frecuencias recogidas en la tabla 8.8 y cada casilla resultante se divide por el contenido de las casillas de la tabla 8.1. De este modo, resulta posible estimar la densidad evaluativa presente en cada argumento producido. Se han subrayado en la tabla las proporciones superiores a uno; es decir, los casos en donde hay más de una evaluación por argumento.

Tipos de valoraciones por tipo de argumento	Tipo de Imagen				Total
	Objetos naturales	Eventos	Personajes	Símbolos patrios	
CL Morales	5 0.10	28 0.38	27 0.29	26 0.39	86 (0.27)
CL Afectivas	2 0.04	4 0.05	7 0.07	7 0.10	20 (0.06)
BR Morales	5 0.27	46 1.70	34 0.55	34 0.89	119 (0.38)
BR Afectivas	0	6 0.22	14 0.22	24 0.63	44 (0.14)
FR Morales	0	0	13 2.16	15 2.14	28 (0.09)
FR Afectivas	0	1 0.33	5 0.83	4 0.57	10 (0.03)
BF Morales	0	2 2	0	2 1	4 (0.01)
BF Afectivas	0	0	0	1 0.5	1 (0.003)
Total	12 (0.04)	87 (0.28)	100 (0.32)	113 (0.36)	312 (1.00)

Tabla 8.10. Frecuencia de valoraciones por tipo de argumento producido en la interpretación de cada tipo de imágenes. Los datos en negrita y cursiva se refieren a la proporción de valoraciones para cada tipo de argumento

Un examen de la tabla 8.10 muestra que la proporción de valoraciones es baja tanto en los argumentos cuasi-lógicos, como en el caso de las imágenes gráficas que representan objetos naturales. Esto indica, simétricamente, que las imágenes de mayor complejidad interpretativa son también las de mayor densidad evaluativa, incrementándose ésta también en el caso de que los argumentos fundan realidades y, por consiguiente, crean objetos connotados. Pero lo realmente interesante es como la valoración moral se hace muy densa en las imágenes más complejas, al extremo de saturar fuertemente los enunciados argumentativos, de manera que uno no sabe muy bien si es el posicionamiento valorativo lo que lleva a argumentar, o viceversa.

Capítulo 9

Estudio 2

Imágenes gráficas como signos de la Nación

Introducción

Si el capítulo anterior estudia las variedades de la complejidad semiótica de la imagen gráfica y su capacidad de crear objetos, este capítulo pretende centrarse en cómo un objeto particular es susceptible de ser creado por diferentes tipos de imágenes gráficas. En este caso se elige un objeto, la Nación Argentina, que es representada por medio de un conjunto de imágenes (sellos de correo), cada uno de los cuales tiene escrito “Argentina” o “Correo Argentino”. Los sellos de correo son lo que en Diseño Gráfico se denomina imágenes institucionales (cfr. Arfuch, 1997, págs. 217-218), que se utilizan para presentar objetos símbolos, que a su vez representan a entidades; en este caso, la Nación Argentina, y que tienen por objetivo facilitar su identificación clara y sencilla y la articulación de los ciudadanos como nacionales.

Los sellos son imágenes gráficas que denotan objetos concretos, (por ejemplo, una vaca, una torre de petróleo, un evento histórico, un personaje), los cuales, a su vez, connotan a la Nación Argentina, como el texto incluido en el sello sugiere. La manera en que se argumenta para

construir el objeto Nación Argentina o, dicho de otra manera, para connotar Nación Argentina a partir de un objeto denotado, tiene que ver con algún aspecto en el que el objeto denotado por la imagen gráfica se refiere al objeto connotado. Eso se hace a través de una argumentación que requiere de la utilización de signos, los cuales tienen que apoyarse en algún elemento, alguna categoría abstracta, alguna metáfora, algún rasgo, que signo y objeto tengan en común; a esto es a lo que la semiótica de Peirce denomina *ground* de una semiosis, algo que es también resultado del posicionamiento que el sujeto toma al realizar la semiosis. En la interpretación que aquí se sigue, se va a entender que la categoría de *topos*, que se maneja en la teoría del discurso argumentativo, hace posible considerar el modo en que el *ground* se presenta en los enunciados discursivos.

El objeto se construye por medio de argumentos que lo definen, lo describen y lo valoran moral y afectivamente, de manera positiva o negativa. Esos argumentos pueden ser agrupados en función del *topos* que se utilice para establecer la significación. De esta manera, los *topoi* constituyen un buen recurso para caracterizar el posicionamiento de los participantes respecto del objeto nación, pues están señalando una categoría que resulta relevante para referirse a ella.

La idea de utilizar los *topoi* como recurso para estudiar la ideología nacionalista procede de Hedetoft (1995), puesto que él considera que los *topoi* son como elementos pivotes alrededor de los cuales los sujetos pueden ejercitar su nacionalismo. Ese autor piensa a los *topoi* como un número limitado de signos, que representan aspectos del nacionalismo y que al mismo tiempo lo sostienen, pues configuran el ámbito en el cual se ejercita la identidad nacional, tanto en el plano

público como en el privado. Según Hedetoft, los *topoi* actúan solos o combinados, como vínculos entre el Estado y la Nación, como formas de demarcación nacional, identificación y orgullo, y son, además, signos que señalan dominios para la actuación y el discurso en los que se ejerce tanto la identificación como la exclusión nacional. Entre ellos estarían *Guerra, Deporte, Inmigración, Lenguaje y Territorio*.

Para los propósitos aquí enunciados se entiende a los *topoi* como conjuntos de enunciados argumentativos, integrados en un cierto número de discursos, capaces de representar una situación (García Negroni y Tordesillas, 2000). De esta manera, la ideología nacionalista de un sujeto se constituye a través de argumentos reunidos en *topoi* referidos a la Nación. El análisis de los argumentos producidos por los sujetos en el proceso de interpretación de las imágenes gráficas permitiría, pues, caracterizar su ideología nacionalista: cuáles son los tipos de argumentos que la traman, qué características tiene el complejo juego de decisiones del cual resultan las valoraciones implicadas en los posicionamientos de los sujetos respecto de los *topoi*, cuáles son los tipos de *topoi* representativos de la Nación y en qué orden jerárquico se los puede disponer, atendiendo a las preferencias de los sujetos.

La trama argumentativa de los *topoi* es portadora de valoraciones socio-histórico-culturales respecto del objeto “Nación”. Esas valoraciones son el resultado de una dinámica entre los polos positivos y negativos de los *topoi*, que dan cuenta de la posición moral y afectiva, siempre cambiante, de los sujetos respecto del objeto “Nación”.

Si los *topoi* se refieren al aspecto mediante el cual signo y objeto se relacionan (el *ground* en términos de Peirce), de manera que el

primero pueda señalar al segundo, es preciso referirse también a qué es lo que puede llevar a que el sujeto se fije precisamente en ese objeto, a la orientación que toma para que ese aspecto resulte capaz de significar. Para ese propósito resulta de utilidad el concepto de *posicionamiento* desarrollado incidentalmente por Smith (1991) y luego ampliado y desarrollado por Davies y Harré (1999).

El concepto de *posición* no coincide con el de rol, sino con cómo los discursos de los demás y de uno mismo atribuyen un lugar a uno mismo dentro del repertorio disponible en ese momento. Una *posición* incorpora un repertorio de categorías, símbolos y argumentos, y también una ubicación en una estructura social, que conlleva deberes, obligaciones, derechos, y un sistema de valoraciones morales y emocionales. Cuando una persona se apropia de una posición particular, percibe el mundo desde esa posición y en términos de categorías y argumentos relevantes dentro de la misma (Davies y Harré, 1999: 35). Además, cuando un individuo participa en prácticas discursivas y se va apropiando de diversos posicionamientos, se va construyendo a sí mismo. Los individuos no emergen de las interacciones sociales como productos finales y relativamente completos, sino que se construyen y se reconstruyen a través de las prácticas discursivas y argumentativas en las cuales participan y echando mano de las posiciones disponibles.

El uso de unos *topoi* u otros, las valoraciones que de ellos se hacen pueden ser susceptibles de utilización como índices del posicionamiento de los sujetos.

Objetivos

Se trata, entonces, de explorar:

a. cómo un objeto particular, la Nación Argentina, puede ser evocado por diferentes tipos de imágenes gráficas. Para ello nos fijaremos en los *topoi* que preferentemente se usen en los argumentos interpretativos.

b. cómo se distribuye la variabilidad entre diferentes maneras que los sujetos manifiestan a la hora de posicionarse respecto del objeto Nación Argentina. Esto último podría ser también utilizado como índice para una posible cualificación de diversos tipos de identificación nacional (índices de ideología nacionalista), en base a qué aspectos son considerados como más significativos de lo que la nación es.

Material

Doce sellos de correo de la República Argentina que utilizan imágenes gráficas diferentes para representar a la “Nación Argentina ” (Figura 9.1). Los sellos han sido seleccionados sobre el supuesto de que provocarán argumentos referidos a la Nación Argentina, que podrán organizarse en seis clases de *topoi*. Esta idea llevó a elegir dos sellos para cada uno de los *topoi* considerados ‘a priori’, un primero que pudiera considerarse como emblemático, y otro con cierta ambigüedad. Las seis clases consideradas fueron: *Recursos Económicos* (vaca y torre petrolífera), *Reivindicación del Territorio* (Antártida Argentina y Orcadas del Sur), *Deporte* (mundial de fútbol y hockey), *Personajes de*

la historia (Eva Perón y Manuel Belgrano), *Eventos históricos* (José de San Martín en la Batalla de Bailén y en el Combate de San Lorenzo) y *Símbolos Patrios* (escarapela y bandera argentinas). Como puede comprobarse, algunos de los objetos representados por las imágenes incluidas en los sellos fueron también usadas como materiales en el estudio anterior.

Recursos económicos



Vaca



Torre petrolífera

Reivindicación del territorio



Antártida, Argentina



Orcadas del Sur

Deporte



Mundial de Fútbol



Hockey

Personajes de la historia



Eva Perón



Manuel Belgrano

Eventos históricos



José de San Martín en la Batalla de Bailén



José de San Martín en el Combate de San Lorenzo

Símbolos patrios



Escarpela argentina



Bandera argentina

Figura 9.1. Imágenes gráficas de sellos postales de la República Argentina correspondientes a las tareas del estudio 2.

Sujetos

Los mismos veinte sujetos del estudio 1.

Procedimiento

Se presentan los sellos de correo en una disposición espacial sobre la mesa semejante a la que aparece en la figura 9.1 y se da a los sujetos participantes la siguiente consigna:

“Te voy a mostrar un conjunto de sellos postales argentinos. Los sellos representan a la Nación Argentina. Por favor, ordena los sellos en función del grado en que tú crees que mejor representan a la Argentina. Explicame por qué los has ordenado así.”

La actuación verbal y motora de los participantes fue grabada en audio y en video, de manera que se tiene registro del orden en que quedaron distribuidos los sellos. Las emisiones verbales fueron transcritas y analizadas siguiendo un procedimiento similar al indicado en el estudio anterior.

Resultados

El uso de topoi

Como ya se ha indicado, la importancia dada por los sujetos a los diferentes *topoi*, en las argumentaciones producidas para significar al objeto Nación Argentina en el caso de cada sello, son una clave central para discriminar entre diferentes tipos de posicionamiento ideológico respecto de la Nación.

El primer paso, entonces, es observar cómo cada sujeto ordenó los doce sellos que se le presentaron. La tabla 9.1 recoge estos datos, utilizando una escala ordinal entre 1 y 12.

Sujetos	Imagen Gráfica											
	Vaca	Petróleo	Antártida	Orcadas	Fútbol	Hockey	Eva	Belgrano	Bailén	San Lorenzo	Escarapela	Bandera
1	4	10	7	12	8	11	2	6	5	9	3	1
2	10	6	9	1	8	11	7	2	4	3	5	12
3	9	7	6	8	10	11	2	1	12	3	4	5
4	6	7	12	8	10	11	9	5	3	4	2	1
6	2	3	11	12	1	10	4	7	5	6	8	9
7	2	10	11	12	3	8	4	7	5	6	9	1
8	1	2	12	7	10	9	8	4	3	6	5	11
9	5	7	6	10	11	12	4	3	9	8	2	1
11	3	11	12	10	5	4	1	9	7	6	8	2
12	8	9	12	2	10	11	6	5	4	7	3	1
13	1	10	9	11	2	12	3	4	6	5	7	8
14	7	6	9	10	11	12	8	1	2	3	5	4
16	1	12	11	9	2	3	5	6	8	10	4	7
18	2	6	7	10	11	12	3	4	5	9	8	1
19	1	2	6	10	12	11	8	3	5	4	7	9
24	8	9	7	6	11	12	10	3	5	4	2	1
27	2	3	10	8	11	12	9	5	4	1	7	6
28	1	10	12	9	8	11	7	4	3	5	6	2
29	4	11	12	9	1	8	3	7	5	6	2	10
30	4	5	3	6	12	10	8	7	11	9	2	1

Tabla 9.1. Puntuación ordinal de los sellos para cada sujeto.

En un principio se había pensado que a cada imagen correspondía un *topos* en particular. Sin embargo, al efectuar el análisis de los

enunciados efectivamente producidos por los participantes, se advirtió que en sus argumentaciones se manejaban *topoi* que no siempre eran coincidentes con aquéllos en los que se había pensado al seleccionar los sellos de correo y clasificarlos en grupos. Además, a veces los sujetos evocan imágenes gráficas del estudio anterior, refiriéndose a los enunciados que habían producido entonces para interpretarlas, señalando su intención de no ser reiterativos sobre algo que acababan de explicar minutos antes. A consecuencia de ello se decidió tomar en consideración los *topoi* contenidos en los enunciados producidos tanto en la primera tarea (recogida en el capítulo 8) como en esta segunda, y de esta manera rehacer la forma de estimar la importancia concedida a cada *topos*.

La tabla 9.2 ofrece una descripción del modo en que los *topoi* fueron aplicados a las imágenes incluidas en los sellos de correo por la totalidad de la muestra.

<i>Topoi</i>	Imagen Gráfica												Total
	Vaca	Petró-leo	Antártida	Oca-das	Fútbol	Hockey	Eva	Bel-grano	Bailén	San Lorenzo	Escampela	Bandera	
Recursos	20	17	5	3	0	0	1	0	1	0	0	3	50
Territorio	0	6	12	9	0	0	0	0	1	0	0	2	30
Deporte	0	0	0	0	18	17	0	0	0	0	0	0	35
Personaje	0	0	0	0	5	0	20	16	14	6	0	0	61
Eventos	0	0	2	2	18	0	2	2	7	15	1	0	49
Símbolos	0	0	1	3	0	0	3	1	1	1	18	20	48
Total	20	23	20	17	41	17	26	19	24	22	19	25	273

Tabla 9.2. *Topoi* empíricos (datos en frecuencias).

Como puede comprobarse, los modos mediante los cuales se argumenta que la imagen recogida en un sello en particular representa a Argentina, puede ser muy diferente en unos sujetos u otros. Frente a la unanimidad en considerar que la vaca es un recurso económico representativo del país, y nada más que eso, se dan casos como el de la Antártida, por ejemplo, que puede ser considerada en ocasiones como parte del territorio nacional, y otras veces como un símbolo del país entero o como uno de sus recursos económicos. La consecuencia de esta diversidad, hace que no pueda transponerse de manera directa la puntuación ordinal de cada sello al *topos* que inicialmente se había supuesto que representaba. Ahora es preciso tener en cuenta la argumentación que cada individuo realiza sobre esa imagen, para saber a qué *topos* se refiere, y luego, atribuir a ese *topos* la puntuación ordinal correspondiente al sello sobre el cual se argumenta.

Esto se ha llevado a cabo fijando una puntuación ordinal para cada *topos* utilizando el siguiente procedimiento:

1) Dado que cada *topos* puede aparecer en sellos diferentes, a cada aparición se le atribuye la puntuación ordinal (ver tabla 9.1) correspondiente al orden en que se sitúa el sello, para cuya justificación el sujeto produce un argumento que contiene ese *topos*.

2) Dado que ese *topos* puede aparecer en varios sellos, se hace la media de las puntuaciones ordinales obtenidas por los distintos sellos en los cuales ese sujeto usa un *topos* particular en sus argumentos de construcción del objeto Nación Argentina.

3) Finalmente, hecha la media de todos los usos de los distintos *topoi* por parte de ese sujeto, se ordenan los resultados obtenidos por cada *topos* según una escala de 1 a 6, correspondiendo el primer lugar de la escala a los *topoi* elegidos en los primeros lugares y los más altos, a los considerados como menos representativos.

La tabla 9.3 recoge la distribución de frecuencias resultante. Cada casilla recoge el número de sujetos que atribuye un determinado orden de valor (de 1 a 6) a cada uno de los *topoi*. La puntuación 1 se refiere al *topos* elegido en primer lugar. La puntuación 0 se utiliza para marcar al *topos* que no fue considerado por ningún sujeto. La tabla 9.4 recoge las medias y desviaciones típicas de la distribución de puntuaciones de cada *topos*.

Orden de preferencia de los sujetos	Topoi					
	Recursos	Territorio	Deporte	Personajes	Eventos	Símbolos
1	5	0	3	3	7	10
2	4	2	0	11	4	3
3	4	2	4	5	4	2
4	2	2	5	0	3	2
5	5	2	4	0	1	3
6	0	10	4	0	1	0
0	0	2	0	1	0	0

Tabla 9.3. Orden de importancia atribuida a los *topoi* (datos en frecuencias, N=20)

	Topoi					
	Recursos	Territorio	Deporte	Personajes	Eventos	Símbolos
Media	2.90	4.40	3.95	2.00	2.50	2.25
Desviación típica	1.553	2.062	1.638	0.795	1.504	1.552

Tabla 9.4. Media y desviación típica de cada *topos*. N=20

Estos resultados han sido sometidos a un ANOVA intrasujetos de 1 factor con 6 condiciones. Los resultados ($F(5,95)= 6,883$; $p < 0.001$) encuentran diferencias significativas entre los distintos *topoi*.

Si nos fijamos en detalle en las dos tablas que acabamos de presentar, podremos observar algunos aspectos dignos de comentario. Si nos fijamos en las medias correspondientes a cada *topos*, podríamos decir que el más representativo sería el correspondiente a los *Personajes*, seguido muy de cerca por *Símbolos*, *Eventos* y *Recursos*, los cuales se ordenarían en una especie de continuo con distancias no muy distintas entre sí. Los otros *topoi* aparecerían ya a una distancia considerable de todos los demás.

Si ahora prestamos atención a la primera fila de la tabla 9.3, podremos ver que la mitad de todos los sujetos estudiados elige en primer lugar, es decir como más representativo de la nación, a los símbolos nacionales (*topos Símbolos*). El resto de los casos se distribuye entre los *topoi Eventos* y *Recursos*.

Veamos algunos ejemplos de cómo los sujetos traman los *topoi* en sus argumentos. Los enunciados argumentativos que se transcriben a continuación son un claro ejemplo del *topos Personaje*. En él, el sujeto entrevistado se refiere a la importancia social de la figura de Eva Perón.

“ Yyyy en un momento en que capaz no se le daba importancia a las cosas quee la gente necesitaba bien o mal porque como todo tiene sus cosas positivas y sus cosas negativas bien o mal ehhhh significó mucho muchísimo para la clase obrera eh hh tanto Eva Perón como Perón mismo este significó muchísimo y es una de las figuras en que hoy en día por más de que nadie o sea si vos le preguntás a alguien capaz no sabe nada de Eva Perón pero vos le mostrás una foto sin el nombre y te dice es Eva Perón y le preguntás ¿nos representa como argentinos? Nos representó como argentinos es así “ (Sujeto 7, sello postal 7).

En este otro ejemplo referido al *topos Símbolos*, quien enuncia señala que los símbolos patrios (la bandera y la escarapela) nos representan y explica por qué razones cree que nos identificamos con ellos. Esos *topoi* son la materialización de las ideas de libertad, igualdad, soberanía y producción de recursos económicos.

“ después los símbolos patrios eh hh los símbolos patrios no son argentinos son simplemente símbolos que a nosotros nos hacen a nosotros argentinos nos identifican con todos estos valores que yo venía diciendo igual que éste y las fiestas patrias son símbolos son cosas que nos sirven a nosotros para identificarnos y que representan la las cosas que hicieron a nuestro país las ideas de libertad igualdad de pueblo soberano las ideas de país productor de materias primas exportador las ideas de que todo lo que somos fue el resultado de muchas guerras” (sujeto 27, sellos postales 11 y 12).

Valoración de los topoi

En los enunciados argumentativos está también presente el modo en el que se valoran moral y/o afectivamente los *topoi*, ya sea de modo positivo o negativo. La tabla 9.5 recoge las frecuencias de las valoraciones positivas o negativas de los enunciados producidos por la totalidad de la muestra para cada uno de los *topoi*. La tabla 9.6 incluye la media y las desviaciones típicas de las valoraciones positivas y negativas atribuidas a cada *topoi* en las interpretaciones realizadas.

	Recursos	Territorio	Deporte	Personaje	Eventos	Símbolos	Total
Valoraciones Positivas	90 (0,15)	31 (0,05)	69 (0,12)	206 (0,35)	56 (0,10)	129 (0,22)	581 (0,70)
Valoraciones Negativas	42 (0,17)	23 (0,09)	49 (0,20)	35 (0,14)	71 (0,29)	26 (0,11)	246 (0,30)
Total	132 (0,16)	54 (0,07)	118 (0,14)	241 (0,29)	127 (0,15)	155 (0,19)	827

Tabla 9.5. Valoraciones morales y afectivas positivas y negativas por todos los enunciados de todos los sujetos (datos en frecuencias; proporciones entre paréntesis). N=20.

	Recursos	Territorio	Deporte	Personaje	Eventos	Símbolos
Valoraciones Positivas	4.55 (3.620)	1.45 (2.523)	3.10 (3.076)	11.90 (6.240)	3.20 (2.966)	6.95 (4.359)
Valoraciones Negativas	1.95 (3.170)	1.40 (1.818)	2.30 (2.494)	2.20 (2.546)	4.10 (2.936)	2.05 (2.874)

Tabla 9.6. Medias de valoraciones positivas y negativas. (Desviaciones típicas entre paréntesis). N=20.

Estos resultados han sido sometidos a un Anova 6x2 de medidas repetidas. La Figura 9.1 muestra gráficamente los resultados. Como allí puede observarse, la interacción entre clase de *topos* y valoración (positiva o negativa) resulta significativa ($F(5,95) = 15,523$; $p < .001$). El efecto independiente de cada uno de los factores es también significativo. Clase de *topos* ($F(5,95) = 17,209$; $p < .001$) y valoración ($F(1,19) = 44,661$; $p < .001$).

Resulta, entonces, que la clase de *topos* que se utiliza influye en el tipo de valoración que se da. Hay cuatro *topoi* que se valoran mucho más positiva que negativamente: *personajes*, *símbolos*, *recursos* y *deporte*; mientras que la diferencia es muy pequeña en el caso del *territorio*. Los *eventos* son el único *topos* en el que las valoraciones negativas superan a las positivas.

Figura 9.1. Distribución de las medias de resultados en valoración (1, positiva; y 2 negativa) para cada tipo de *topos*.

Si nos fijamos en cuáles son los *topoi* que reciben mayor número de valoraciones morales y afectivas, sin tener en cuenta el signo de la valoración (sumando positivas y negativas), encontramos que el *topos* *Personajes* es el que con mucho atrae mayor atención, mientras que el grupo formado por los *topoi* *Símbolos*, *Recursos* y *Eventos* le sigue a una distancia considerable. El *topos* *Territorio* es, con gran diferencia, el que recibe la menor proporción de valoraciones.

Merecen especial atención la valoraciones positivas, ya que cuando un *topos* aparece en un argumento en el que también es valorado positivamente, cabe suponer que es especialmente apreciado para representar a la nación. El *topos* que recibe el número de valoraciones positivas más alto es *Personajes* y, a una distancia considerable *Símbolos*, seguido a bastante distancia por *Recursos*. El *Territorio* aparece nuevamente como el *topos* con menor valoración positiva. No parece haber diferencias importantes en las valoraciones negativas que se dan a los distintos *topoi*, con una excepción: los *eventos* son los únicos que resultan valorados más negativamente que positivamente.

Conclusiones

Los resultados que acabamos de presentar ponen de manifiesto que en la muestra estudiada aparecen, al mismo tiempo, concordancias y diferencias en la manera de fundamentar a la Nación Argentina a través de categorías abstractas que pueden significarla.

Así, aparece claramente que los *personajes históricos* tienen una carga simbólica tal, que aparecen como el símbolo con la más alta puntuación de representatividad, además de ser el más y mejor valorado. Sin embargo, sólo en tres ocasiones es considerado como fundamento argumental para significar la argentinidad, aunque es elegido once veces como el segundo más representativo.

Las imágenes de *símbolos nacionales* (bandera y escarapela con los colores nacionales) tienen una puntuación de representatividad muy alta y muy próxima a la de los personajes, sin bien no son tan bien

valorados como los personajes, aún siéndolo mucho y de manera positiva. Lo que sí es digno de mencionar es que en la mitad de los casos se les elige como signo más representativo de la nación.

Los *eventos* son también altamente representativos, pero contienen un componente contradictorio digno de explorar. Son el único caso en el que las valoraciones negativas superan a las positivas. Diríamos que se reconocen como signo de la nación, pero que al mismo tiempo evocan cosas más desagradables que agradables, tanto en el plano afectivo como en el moral.

Los *recursos económicos* tienen también una notable capacidad de significar la nación. En un 25% de casos son considerados como signo más representativo de la nación. Además, aparecen en argumentos en los que también se dan valoraciones afectivas y morales altas.

Deporte y territorio son los topoi con menor capacidad representativa. Sin embargo, el deporte es considerado en algunos casos como el signo preferido para representar a la nación. Sorprendentemente el territorio parece no tener ninguna importancia simbólica, ni tampoco parece ser capaz de provocar valoraciones importantes.

Parece, pues, que hay un alto acuerdo, al menos en este grupo, en considerar a personajes y eventos como elementos altamente representativos de la nación. Es como si elementos y argumentos vehiculizados a través de la enseñanza de la historia cumplieran un papel importante para argumentar lo que la nación es. Junto a ellos, los símbolos que incluyen los colores nacionales tienen también una alta capacidad de representar a la nación. Junto a estas cuestiones, que

difícilmente pueden considerarse como sorprendentes, aparece también otras que tampoco pueden ser consideradas como extrañas, pero sí como menos tópicas. Los recursos económicos, algo muy relacionado con la vida real cotidiana (y también con la idea de soberanía nacional); e incluso el deporte, algo que los intelectuales tienden a considerar como frívolo, pero que los comunicadores se toman bien en serio, tienen también la capacidad de ser lo más significativo para representar lo que la nación es. Y ello no para un fragmento minúsculo del grupo estudiado, sino, ni más ni menos, que para el 40% de los casos.

Creemos que los resultados que acabamos de ofrecer sugieren más cosas de aquello que permiten concluir a partir de su discusión. Por una parte, le hacen a uno pensar que la consideración de las categorías de análisis aquí utilizadas pudieran llegar a ser de utilidad para caracterizar el modo en el que se concibe a la nación con la que uno se identifica (o, simétricamente, a las formas de justificar la adscripción nacional que uno mismo hace). Dicho de otra manera, a establecer en dónde uno considera que está la clave de lo que hace que uno se juegue su sentido de pertenencia, lo más importante, lo que mejor la significa. Si hubiéramos dispuesto de una muestra más amplia (algo difícilmente viable para hacer un estudio de las características del que aquí se aborda) tal vez hubiera resultado viable plantearse una caracterización de los participantes en tipos de ideología nacionalista, y luego explorar cómo la pertenencia a uno u otro grupo ideológico pudiera influir en su forma de ser afectado por diferentes tipos de imágenes gráficas, del estilo de las que se considerarán en el capítulo siguiente.

Los resultados que aquí se han obtenido permiten señalar que para fundamentar cómo uno entiende la nación se utilizan tanto

elementos ideales (símbolos puros, ideas abstractas, como la de libertad o igualdad), como imaginarios (personajes y eventos en buena parte míticos, como los que produce la historia escolar); pero también otros más o menos concretos y vividos, como pueden ser los recursos económicos de que se disponga, o los acontecimientos deportivos en los que se celebra (o se lamenta) el ser colectivo a través de espectáculos de masas en donde se confrontan naciones. En este último caso, el deporte es una ocasión de ejercitar actuaciones de identificación que recuerdan a otras mucho menos graciosas, tal como sugiere una frase de Ted Turner que ha llegado a hacerse famosa: “el deporte es como la guerra, pero sin matar”.

Capítulo 10

El poder interpelativo de las imágenes

Introducción

Las imágenes gráficas son signos que representan de manera compleja distintos tipos de objetos. Oscilan entre la presentación denotativa y analógica de rasgos morfológicos de objetos sensibles y la atribución de visibilidad a aspectos constitutivos de objetos virtuales por medio de mecanismos retóricos y connotativos. Pero además, las imágenes pueden diseñarse para representar escenas con la intención de interpelar a los intérpretes, de incidir en sus sentimientos y de convocarlos a actuar. En este último caso, se trata de imágenes diseñadas de modo que ellas mismas pueden ser adscritas a un género icónico (cfr. Bajtín, 1982), lo cual implica que responden a una composición formal y a un estilo definido con el objeto de cumplir una función social. Si bien realizan una apuesta estética, esa apuesta es más que nada ética, puesto que conllevan una carga ideológica y comunican esquemas valorativos del mundo (Arfuch, 1997, pág.).

En ese sentido, puede decirse que incluyen un discurso (icónico, en vez de verbal) y que para estudiar sus efectos pueden aplicársele herramientas analíticas de la pragmática o de la teoría literaria que se utilizan en el caso de los discursos verbales.

Ya no se trata de interpretar a qué se refiere o qué puede simbolizar la imagen, sino también de escrutar cómo me hace sentir, qué me dice a mí, cómo hace que yo me sienta impelido a actuar. Algo a lo que no resulta ajeno el contexto en el que aparezca la composición de que se trate.

Lo que aquí se va a estudiar son los efectos perlocutivos (Austin, 1962) que las presentaciones gráficas ejercen sobre sus intérpretes, y cómo esos efectos se ven modulados por aspectos tales como el género al que pertenecen las imágenes gráficas que se presentan, su posición en el seno de una secuencia de imágenes, o el propio género narrativo de la secuencia en que son presentadas.

Este estudio se centra en procesos de interpretación más complicados que en casos anteriores. Aquí se trabajará con imágenes gráficas con un alto grado de complejidad compositiva, pues la disposición de los signos en el seno de cada imagen sugiere un argumento ya elaborado, con fuerte capacidad de interpelación. Esto implica un incremento en la dificultad de esta tarea respecto de las anteriores, y un incremento de la conciencia del sujeto acerca de los procesos semiótico-cognitivos que efectúa. Este estudio, al igual que el anterior, involucra actuaciones de identificación nacional, y requiere también de un posicionamiento explícito del participante.

Secuencias icónicas

Las composiciones gráficas rara vez aparecen aisladas. Con gran frecuencia vienen juntas, con unas composiciones actuando de contexto respecto de otras, o incluso apareciendo en secuencias. Ante esta

diversidad puede optarse por diferentes estrategias interpretativas, seguramente guiadas por la intención del intérprete. Uno puede considerarlas como objetos aislados o tomarlas como incluidas en una secuencia con sentido (como cuando se sigue la secuencia de dibujos en un comic). En uno y en otro caso el contexto puede ejercer efectos diferentes. En el primero, como tareas distintas que generan disposiciones interpretativas sucesivas, pero en cierta manera independientes. Mientras que en el segundo caso, cada imagen es entendida como una viñeta integrada en una secuencia que incluye también a las otras; es decir, como elemento de una historia a la que pertenece, y que le da parte de su significación. En este último caso, difícilmente se puede decir que las otras imágenes sean simplemente el contexto de esa imagen en particular. Más bien podría decirse que lo que le da (por lo menos parte de) su significación a esa presentación gráfica concreta es su pertenencia, su inclusión, en la serie que constituye la historia en su totalidad, y precisamente en la posición en la que está. En tal caso, la imagen gráfica de que se trate, indudablemente pertenece a un género icónico, pero también habría que considerar cómo se relaciona con los otros elementos que la rodean, en el seno de una secuencia, que también pertenece a un género discursivo. El intérprete, al darle sentido, no podrá dejar de sentirse influido por ambos tipos de géneros (el particular de cada imagen, y el general de la serie en la que se incluye, el género narrativo).

Narración

Si bien hay narración cuando un narrador dice verbalmente anécdotas, acontecimientos verídicos, folklóricos o maravillosos, novelas, biografías o autobiografías, y lo que esos relatos tienen en

común es “la construcción progresiva, por medio de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional” (Ricoeur, 1989 y Pimentel, 1998), la narratividad puede abarcar otros sistemas de significación y representación, como el ballet, el cine, la pintura o las tiras cómicas (Pimentel, 1998, págs. 12 y 13), trascendiendo géneros discursivos y sistemas semióticos.

Es verdad que algunos críticos consideran que la figura del narrador es indispensable para la existencia de la narrativa (cfr. Genette, 1983), pero otros, como Seymour Chatman (1978), insisten en el carácter optativo de la consideración de la figura del narrador, pues para ellos, la narratividad no resulta sólo de relatos hechos por un narrador, sino de la existencia de contenidos narrativos, de allí que las imágenes presentadas en secuencias, de las que luego se hablará, sean susceptibles de ejercer un efecto narrativo en quienes las interpretan.

Las secuencias de imágenes cumplen con un programa narrativo elemental: la transformación de un estado de cosas, en las que participa un actor o un conjunto de actores, a otro estado de cosas (Greimas, 1979).

Las imágenes gráficas dispuestas en secuencias representan acciones, y como la acción humana es un rasgo distintivo de la narratividad, los intérpretes tienen una competencia práctica, que los lleva a re-significar lo que ya estaba pre-significado en sus actuaciones cotidianas (cfr. Ricoeur, 1983 y Pimentel, 1998), de modo que al interpretar cada una de las imágenes, no pueden evitar la incidencia del efecto narrativo de la secuencia en la que están incluidas. En cada imagen, los intérpretes buscan el sentido de la trama que la relaciona con

las otras imágenes del sintagma, pues la interpretan como parte de un conjunto de acciones que despliegan un programa narrativo.

Reglas de interpretación

La interpretación de imágenes gráficas de alta densidad compositiva implica la realización, por parte del intérpete, de una serie de semiosis recursivas, cada una de las cuales sigue una legalidad, cuya función es organizar un conjunto de argumentos para configurar el objeto representado.

Tal como se ha explicitado en capítulos anteriores, esa legalidad que rige la interpretación de las imágenes gráficas está conformada por reglas de tres niveles diferentes, que han sido pensadas por Eco (1992) como reglas que determinan la existencia de semiosis con distinto nivel de productividad y creatividad.

Lo que hace un observador, cuando interpreta una imagen gráfica, es anclar su mirada sobre algún indicio de la composición gráfica que le resulta accesible, porque es cercano a algún saber de su enciclopedia, y aplica una regla que le permite construir una interpretación, que le resulta satisfactoria y adecuada. Los indicios de la composición gráfica no se presentan a la mirada del intérpete como un conjunto de líneas que se leen en un orden determinado (de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo) como ocurre con una página escrita. La imagen presenta indicios puestos en paralelo, visibles de un solo golpe de ojo, y es el intérpete quien goza del beneficio de poder elegir cuál es el indicio más amable para empezar a interpretar, cuáles son los indicios por los que puede transcurrir para continuar con su tarea, y cuál es el

indicio en que quiere o debe detenerse. Cuando el intérprete se detiene, o es porque logró reunir los argumentos y construir el objeto representado en la imagen, o porque carece del conocimiento suficiente y debe proveerse del mismo para continuar o porque aún no da con la regla que le permita emparejar indicio y enciclopedia.

Si se organizaran las imágenes en secuencias que conforman un discurso icónico narrativo, los tres niveles de reglas de interpretación propuestas por Eco (1992), utilizadas en este trabajo para interpretar imágenes gráficas aisladas, continuarían siendo un recurso útil, pero ahora se trataría de utilizarlo para interpretar un sintagma icónico.

El modelo de tres niveles de reglas inferenciales, propuestos por Eco (1992) y por Eco y Sebeok (1989) para comprender e interpretar desde acontecimientos cotidianos hasta discursos verbales y mundos de ficción, tiene semejanzas con el modelo de situación de Kintsch y van Dijk (1978).

Estas consideraciones acerca de la comprensión e interpretación de discursos mediante el uso de reglas inferenciales nos sitúan en el ámbito de la Psicología Cognitiva, pues allí hay un intenso diálogo entre investigadores que se proponen explicar cómo es que los sujetos comprenden e interpretan aquello que leen. Diálogo del que merece la pena participar. Además, el discurso narrativo es el género discursivo en el que la investigación es más fluida (León, 2001). Revisaré brevemente algunas posiciones teóricas que dialogan con las reglas de interpretación de Eco (1992) que he considerado útiles para efectuar este trabajo.

Hay dos perspectivas teóricas acerca del tipo de inferencias que estarían involucradas en los procesos de lectura y comprensión de discursos: la minimalista y la construccionista (García Madruga, Elosúa, Gutiérrez, Luque y Gárate, 1999).

Desde la perspectiva minimalista, se codifican de manera automática las inferencias que son absolutamente necesarias para establecer una coherencia local entre las afirmaciones descritas en el texto y también las que se realizan cuando existe una información que está fácilmente disponible porque está explicitada en el texto o proviene de los conocimientos del lector (McKoon y Ratcliff, 1986 y 1992). Estas inferencias proporcionan una representación básica de la información textual. Si bien los autores que trabajan en esta perspectiva prefieren estudiar las inferencias automáticas, señalan la imposibilidad de mantener excluidas de sus investigaciones otras inferencias más elaboradas. Es que a partir de la información básica del texto, se construyen otras inferencias, denominadas estratégicas, más intencionadas y dirigidas a metas, sin las cuales el texto no puede ser comprendido. Dentro de la clase de estas últimas inferencias hay un conjunto de sub-clases: las semánticas, que aportan el contexto apropiado a la elaboración de un concepto; las predictivas, que agregan información sobre lo que sucederá en una historia; las inferencias dirigidas a mantener la coherencia global, pues conectan partes de la información del texto que están muy separadas y que no están en la memoria operativa en un mismo momento.

Quienes trabajan en la perspectiva construccionista, señalan que la representación mental de un texto es un modelo de la situación tratada por ese texto (van Dijk y Kintsch, 1983; Kintsch, 1988, 1993 y 1998;

León, 2001 y León y van den Broek, 2000). La construcción de esa representación supone un esfuerzo de comprensión por parte del lector, que efectúa numerosas inferencias elaborativas: unas, que incluyen elaboraciones de partes explícitas de la información, tales como los planes y las metas que motivan las acciones de los personajes, sus rasgos, sus conocimientos, sus creencias y sus emociones, las causas de los sucesos, las propiedades de los objetos, las relaciones espaciales entre objetos y entidades y las expectativas respecto de futuros acontecimientos del argumento; y otras, que son inferencias de carácter global que conectan información que se encuentra muy separada en el texto.

Los investigadores señalan que algunas de estas inferencias se producen durante la lectura o durante el curso de la comprensión (Balota, Flores d'Arcais y Rayner, 1990; Graesser y Bower, 1990; Graesser y Kreuz, 1993 y Graesser, Singer y Trabasso, 1994), mientras que otras se generan con posterioridad a la lectura, durante una tarea de recuperación, pero no durante la comprensión.

Al primer grupo pertenecerían las inferencias que establecen la coherencia local, como son las inferencias *referenciales* o *anafóricas*, que remiten a elementos textuales previos, y las *antecedentes causales*, que explican el por qué de una acción y, por otro, también se incluirían las que aseguran la coherencia global, como las inferencias que proporcionan la *meta superordinada* de los personajes que motiva las acciones explicitadas en el texto, las inferencias *temáticas*, que integran los principales empaquetamientos de información, o aquellas que ayudan a configurar la *reacción emocional del personaje*. En el segundo grupo, el de las inferencias que se generan con posterioridad a la lectura, se

encuentran las *consecuentes causales*, las *pragmáticas*, las *instrumentales* o las *predictivas*, que ofrecen una información complementaria y precisa a lo ya ha sido leído y comprendido.

Como se dijo, las reglas inferenciales propuestas por Eco (1992) apuntan, como las de la perspectiva construccionista, a la construcción de un modelo de situación, podría decirse, de los escenarios, los personajes, sus actuaciones, sus decisiones, sus motivaciones, sus propósitos, sus dilemas éticos y sus emociones ambiguas, representados por las imágenes gráficas (de densidad semiótica más compleja) aisladas o dispuestas en secuencias. Ese autor describe el fenómeno inferencial implicado en los procesos de comprensión e interpretación, sin detenerse en el detalle de otras clasificaciones, pues considera la existencia de tres clases de reglas: de primer nivel, -entre las que incluye las inferencias automáticas-, de segundo nivel y de tercer nivel. Y esa descripción es operativa para determinar los diferentes niveles de semiosis, aplicables a la construcción argumentativa de los diferentes tipos de objetos representados en las imágenes.

Fuerza ilocucionaria y fuerza social

Puede llegar a darse el caso de que las secuencias de imágenes tengan tal capacidad interpelativa, que los intérpretes se constituyan a sí mismos, a través de sus argumentos, como objetos representados (yo soy argentino), presentes en escenarios, capaces de provocar emociones y de hacerlos sentirse compelidos a actuar de determinada manera.

Si tal fuera el caso, esa capacidad de interpelación estaría en función de la fuerza ilocucionaria ejercida por la secuencia de imágenes

que, como dicen Davies y Harré (1999, pág. 34), actuaría como una *fuerza social*, que avalaría los recursos culturales creados argumentativamente por un grupo social, - y representados en las imágenes-, y que de algún modo diseñaría una legalidad de comportamiento ético dentro del grupo. Es que la fuerza ilocucionaria entendida en términos de Davies y Harré, es un poder hacer que los sujetos actúen, que está mucho más allá de lo que Austin (1962) y Searle (1969) pensaron en sus teorizaciones acerca de los actos de habla. Es una fuerza social equivalente a la fuerza y a los efectos logrados por las acciones comunicativas, que Jürgen Habermas (1999) concibió como mecanismos de coordinación para otras acciones realizadas en el ámbito intersubjetivo y social.

Posicionamiento ideológico y topoi

Cuando tal cosa sucede, los intérpretes responden a la interpelación de las imágenes adoptando diversos posicionamientos ideológicos respecto de los objetos que representan. Una *posición* ideológica incorpora un repertorio de categorías, símbolos y argumentos, y también una ubicación en una estructura social, que conlleva deberes, obligaciones, derechos, y un sistema de valoraciones morales y emocionales. La apropiación de una posición particular implica percibir el mundo desde esa posición y en términos de categorías y argumentos relevantes dentro de la misma (Davies y Harré, 1999: 35). El recurso mediante el cual los participantes caracterizan su posicionamiento ideológico son los *topoi* (Hedetoft, 1995 y García Negroni y Tordesillas, 2000), que son conjuntos de argumentos con los que construyen, definen, describen, valoran moral y afectivamente, de manera positiva y

negativa, a los objetos, a los otros agentes y a los escenarios en los que actúan.

Objetivos

Los objetivos que se plantea este estudio son: 1) estudiar los procesos de interpretación de imágenes gráficas con alto grado de complejidad compositiva, con especial atención al género de la composición gráfica de cada imagen; 2) estudiar el efecto que resulta de la posición de la imagen gráfica en una secuencia de presentaciones; y 3) estudiar cómo el género narrativo de la secuencia, en la que la imagen ha sido incluida, afecta a la significación que los sujetos atribuyen a la imagen.

Material

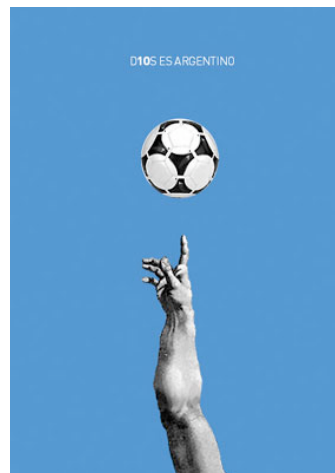
Las imágenes gráficas que se estudian aquí son carteles de diseño, con una clara función social. Producidos después de la crisis económica que afectó a Argentina en 2001 y más allá de su presentación en una exposición de jóvenes diseñadores, llamada *Dios es argentino*, que tuvo lugar en Barcelona en el año 2004, tienen la función social de provocar, -valiéndose de una autocrítica poco piadosa-, la reflexión y la toma de conciencia de los argentinos respecto de la responsabilidad que les cabe, ante la dramática situación económica que llevó al país a la penosa crisis de 2001. Esos carteles interpelan a los argentinos en sus sentimientos y en el aspecto ético de su comportamiento respecto de la comunidad de la que forman parte como nacionales.

Se han seleccionado seis carteles de entre los presentados en la exposición *Dios es argentino*. El diseño de los mismos, que resulta de una combinación de aspectos icónicos y verbales, pretende provocar una reflexión y algún tipo de posicionamiento respecto de las causas y las consecuencias de la crisis económica ocurrida en Argentina en Diciembre de 2001. Cada uno de ellos ha sido clasificado en tres géneros discursivos atendiendo a su intención (fuerza) ilocucionaria (Austin, 1962): (a) *celebración sentimental de la Nación*, uno de ellos presenta al mate como elemento característico de la identidad nacional y el otro, al fútbol; (b) *tragedia nacional*, uno de ellos referido al hundimiento de la Nación, "fósforos Fragata", y el otro, a la pérdida de un tipo puntual de recurso económico, "vaca sold out"; y (c) *interpelación a la acción personal*, uno que hace un llamamiento a una participación activa atendiendo a una ética comunitaria, "Cristo-Eva-piquetero", y otro, que sugiere la emigración como salida individual a la crisis, "ticket de maleta Argentina-España" (Figura 10.1).

Género: Celebración sentimental de la Nación



"Mate"



"Fútbol, el 10"

Género: Trágico



“Fósforos Fragata”



“Vaca sold out”

Género: Interpelación a la acción personal



“Cristo-Eva-piquetero”



“Ticket de maleta Argentina-España”

Figura 10.1. Imágenes gráficas de los carteles¹ correspondientes a las tareas del estudio 3.

¹ Carteles tomados de la web que acompaña la exposición *Dios es Argentino. Diseño Gráfico Joven*, realizada en Barcelona entre el 9 y el 30 de Julio de 2004.

[Http://www.moluanda.net/diosesargentino/exposicion.asp](http://www.moluanda.net/diosesargentino/exposicion.asp)

El cartel 1 “mate” tiene la particularidad de representar el ser nacional a través de dos objetos analógicos, un mate con una pequeña escarapela. En cualquier caso, a nivel icónico connotaría tan sólo una costumbre argentina o el ámbito de la familia y de los amigos. Pero el cartel, a través de un enunciado verbal, hace alusión al orgullo hiperbólico e insoportable que se le atribuye con justicia a los argentinos. La intención ilocutiva del cartel parece ser la celebración sentimental de la Nación.

El cartel 2 “fútbol” representa un objeto connotado que podría parafrasearse así: los argentinos nos sentimos de algún modo invulnerables y no nos esforzamos porque las cosas nos salgan bien, porque creemos que tenemos un Dios que está siempre dispuesto a salvarnos. Ese objeto connotado es representado mediante tres objetos denotados: una pelota suspendida en el aire, una mano extendida que está por alcanzarla y un fondo de cielo azul, que gracias al enunciado verbal que se refiere al “10” pasan a connotar: el cielo azul, la bandera argentina, y la mano extendida hacia la pelota, el gol que Maradona “le metió con la mano” a los ingleses en el mundial 82. La intención ilocutiva parece ser la celebración sentimental de la nacionalidad: si los ingleses nos vencieron en la guerra, nosotros los vencimos en el fútbol.

El cartel 3 “fósforos Fragata” connota el hundimiento económico de la Nación mediante dos objetos denotados sobrepuestos: una caja de fósforos abierta de la marca “Fragata”, que contiene fósforos que están todos quemados. Los fósforos “Fragata” son un producto típicamente argentino que ha estado en los hogares de generaciones de argentinos de todas las clases sociales. Además, la fragata del frente de la caja, que representa la marca, se está hundiendo. La intención

ilocutiva podría ser la de lograr un despertar de la conciencia de los argentinos, mostrándoles una Nación hundida a causa de la trágica pérdida de los recursos económicos y de la industria nacional.

El cartel 4 “vaca sold out” representa un objeto connotado, la venta de los recursos económicos del país a Estados Unidos, mediante tres objetos denotados, compuestos por múltiples objetos: una vaca, en cuyo lomo hay un mapa de Estados Unidos y una marca de las que se utiliza para señalar quién es el dueño del animal, que aquí es la estrella federal norteamericana; una etiqueta con los colores de la bandera argentina, semejante a las etiquetas de exportación, atada con una cadena al cuello de la vaca; y en el fondo, un papel de banco con marcas de agua. La intención ilocutiva tal vez sea la de lograr que la gente tome conciencia de que todos los argentinos son responsables por la trágica situación del país.

El cartel 5 “Cristo-Eva piquetero” representa un objeto connotado, la lucha de los argentinos que procuran el bien de la comunidad, mediante una superposición de objetos: la estampa del Sagrado Corazón de Jesús, una fotografía de Eva Perón cuando era joven y llevaba el cabello suelto y el pañuelo que usan los piqueteros para evitar ser reconocidos por la policía. La intención ilocutiva que perseguiría este cartel sería la de realizar un llamamiento moral comunitario.

El cartel 6 “ticket” denota un objeto que es un ticket de maleta con los colores de la bandera argentina, que dice: “Salida ARG Destino ESP”. Ese cartel connota emigración, pues el viaje es sólo de ida y hacia España, que fue el destino de muchos de los argentinos que

abandonaron el país tras la crisis económica de 2001. La intención ilocutiva que perseguiría el cartel es provocar un posicionamiento crítico respecto de la salida individualista de quienes emigraron poniendo en práctica el “sálvese quien pueda”.

Sujetos

Los mismos veinte sujetos de los estudios anteriores, pero distribuidos aleatoriamente en cuatro grupos de cinco individuos para cada una de las cuatro secuencias de presentación de los carteles que se recogen en la tabla 10.1.

Procedimiento

Los seis carteles se presentan uno a uno presentando la siguiente consigna : “¿Qué significa este cartel?”, “¿por qué?”.

La presentación se realizó en cuatro órdenes diferentes, que se corresponden con las cuatro secuencias de la Tabla 10.1 Esas secuencias fueron confeccionadas de manera que cada una de ellas pudiera constituir un discurso (sobre soporte icónico) de tipo narrativo y de géneros alternativos, susceptibles todos ellos de interpelar afectiva y moralmente a los participantes.

	Secuencia 1	Secuencia 2	Secuencia 3	Secuencia 4
Orden de presentación	Género: Romántico	Género: Satírico 1	Género: Satírico 2	Género: Trágico
Primero	mate	fósforos	Cristo-Eva	Cristo-Eva
Segundo	fútbol	vaca	ticket	ticket
Tercero	fósforos	Cristo-Eva	fósforos	mate
Cuarto	vaca	ticket	vaca	fútbol
Quinto	Cristo-Eva	mate	mate	fósforos
Sexto	ticket	fútbol	fútbol	vaca
N =	5	5	5	5

Tabla 10.1. Secuencias de presentación de los carteles

La primera secuencia se inicia con la presentación de carteles de celebración identitaria, sigue con carteles trágicos y concluye con un llamamiento moral, con dos salidas: una, épico-romántico-comunitaria y otra, personal-individual. Se entiende que a priori esta ordenación es susceptible de ser interpretada como perteneciente a un género *romántico*.

La segunda y la tercera ordenación tienen un carácter más equívoco, pues ambas terminan con carteles que llaman al orgullo étnico/nacional, si bien difieren en que en un caso empieza con un mensaje trágico y en otro con una interpelación a la actuación. Se ha considerado a priori que ambas secuencias son susceptibles de ser interpretadas como dos variantes de un *género satírico*.

La cuarta secuencia resulta, entendemos, inequívocamente *trágica*, pues empieza con los carteles que se entienden como más interpelativos, continúa con los de celebración nacional y termina con los más trágicos.

Las entrevistas se grabaron en audio y luego se procedió a su transcripción y codificación.

Las categorías analíticas mediante las cuales se analiza cómo cada cartel es interpretado por los sujetos son cinco: 1) *objetos evocados*, 2) *actuaciones de identificación*, 3) *efecto perlocutivo*, 3) *valoraciones afectivas*, 4) *valoraciones morales* y 5) *efecto perlocutivo*. Ellas constituyen cinco variables dependientes.

1) La variable *objetos evocados* se refiere a los objetos denotados y connotados creados argumentativamente. Son los objetos finales que resultan de los procesos de semiosis efectuados por los sujetos para interpretar los carteles. Son objetos culturales de la argentinidad, susceptibles de actuar como símbolos institucionales de la Nación o no; si actúan como tales, se los apunta como objeto “Nación”, y cuando no son utilizados como símbolos de la Nación, se los apunta simplemente como objetos culturales. Los objetos culturales son objetos vinculados a las costumbres, hábitos y tradiciones argentinas y a los afectos que suscitan, como por ejemplo, el tomar mate, actividad asociada a la amistad y a la familia, o los relatos referidos a los formatos de las protestas y a los particulares diálogos que se suscitan entre quienes realizan las protestas cortando calles y quienes se ven impedidos de transitar. Resulta así una variable con dos condiciones: *objetos Nación* y *objetos culturales*.

2) La variable *actuaciones de identificación* se refiere a las actuaciones de identificación que efectúan los sujetos, que pueden ser de tres tipos: *identificación nacional*, cuando los sujetos se identifican con la institución objeto “Nación”, pero en este caso, pueden producirse dos

situaciones, los sujetos pueden aceptar la identificación con la Nación (*identificación nacional aceptada*) o rechazarla (*identificación nacional rechazada*), e *identificación cultural*, si los procesos de identificación están relacionados con el uso de objetos, hábitos o tradiciones étnicos, culturales y cotidianos, que no actúan como símbolos nacionales para ese sujeto. La *identificación* resulta así una variable con tres condiciones: *identificación nacional aceptada*, *rechazada* e *identificación cultural*.

3) Las *valoraciones afectivas* se refieren a los sentimientos y emociones expresados en los enunciados que constituyen los procesos de identificación nacional y cultural o de negación de la identificación nacional. Esos sentimientos pueden ser favorables (positivos) o desfavorables (negativos). La variable *afectiva* presenta dos condiciones: *afectiva positiva* y *afectiva negativa*.

4) Las *valoraciones morales* que muestran el posicionamiento ético de los intérpretes respecto de los objetos que construyen mediante sus enunciados argumentativos. Esas atribuciones de índole moral pueden ser positivas o negativas y son generadas por la dinámica de la esfera social a la que pertenecen los intérpretes (Voloshinov, 1976). La variable *moral* tiene dos condiciones: *moral positiva* y *moral negativa*.

5) El *efecto perlocutivo* se refiere al efecto que las imágenes ejercen sobre los intérpretes. Esta variable tiene tres condiciones: *celebración*, cuando se celebra a la nación desde sus tradiciones, -como ocurre con el caso del mate-, o desde sus éxitos en el deporte, eventos en los que el orgullo y los sentimientos son exacerbados al punto de equipararlos en su valía a logros económicos, políticos o culturales;

trágicos, cuando el sujeto experimenta sentimientos de pena y de tristeza ante la tragedia de la pérdida de los recursos del país y la crisis de sus instituciones; y de *interpelación* a la acción según una ética comunitaria o según una ética individual, interpelación que puede ser *aceptada* o *rechazada* por los intérpretes, es decir, en este último caso, advierten que se los interpela y deciden no dejarse involucrar. La variable *efecto perlocutivo* presenta cuatro condiciones: *celebración*, *tragedia*, *interpelación aceptada* e *interpelación rechazada*.

Resultados

Como antes se señaló, este estudio pretende investigar tres aspectos diferentes: a) si hay regularidades y diferencias sistemáticas entre los modos de interpretar los 3 tipos de carteles; b) si el orden secuencial en el que los carteles se presentan afecta a su interpretación; y c) si su inclusión en uno u otro tipo de secuencia afecta también a la manera en la que se les atribuye significación. Para estudiar estas tres cuestiones se ha sometido a los resultados a dos tipos de tratamiento.

El primer tipo es un diseño de cuadrado latino en el que se combinan las medidas repetidas intrasujeto (N=15) con las comparaciones intersujetos de los tres grupos (N=5 en cada grupo) estudiados, en los que los carteles aparecen en órdenes secuenciales distintos; es decir, las secuencias 1, 2, y 4 de las recogidas en la tabla 10.1. Se trata entonces de aplicar contrastes estadísticos utilizando un ANOVA de dos factores, del modo en el que se señalará en cada apartado posterior.

El tercer objetivo ha sido abordado mediante comparaciones intersujeto entre los cuatro grupos (N=5) en los que la ordenación de los carteles sugiere géneros narrativos distintos (en total 20 sujetos). En este caso se trata de aplicar un ANOVA de un factor para cada variable dependiente.

Empezaremos examinando los resultados correspondientes a las variables dependientes que hemos considerado como indicadores relevantes de los modos de interpretación de los carteles que aquí se han considerado de interés.

Objetos evocados

Como ya ha sido señalado, la interpretación de las imágenes lleva a evocar objetos susceptibles de ser clasificados de diversas maneras. Aquí se ha optado por considerarlos en dos grandes categorías: objetos nacionales, cuando sean inequívocamente símbolos de la nación política, y objetos culturales (cuando se refieren a elementos de carácter cotidiano, aunque puedan ser étnicamente distintivos).

En el caso de la interpretación del sujeto 30, el símbolo patrio (escarapela) inviste con su valor nacional al objeto mate haciendo también de él un símbolo nacional.

“Bueno la imagen de un mate con una cinta de la bandera argentina junto con la frase *y yo interpreto* *nacionalidad es el interpretante que me surge a mí ehhh sí* *nacionalidad*” (cursivas añadidas, cartel “mate”).

Mientras que para el sujeto 7, el mate tiene un valor cultural, porque representa una costumbre argentina, pero más que nada, una costumbre familiar que significa unión:

“Bueno esta es una *esto nos representa mucho el mate nos representa mucho ehhhh el mate es costumbre argentina ...*” (cursivas añadidas, cartel “mate”).

La tabla 10.2 recoge los estadísticos descriptivos de cómo estos dos tipos de objetos se distribuyen en las interpretaciones de los quince sujetos que interpretaron los tres tipos de carteles en las secuencias de presentación 1, 2 y 4 (N= 15).

<i>Tipo de objeto</i>	Tipo de cartel		
	Celebración	Trágico	Interpelación
<i>Objeto Nacional</i>	0.93 (0.704)	1.73 (0.458)	1.73 (0.458)
<i>Objeto Cultural</i>	1.53 (0.516)	0.47 (0.516)	1.00 (0.845)

Tabla 10.2. Tipos de objetos evocados en los carteles. Medias (desviaciones típicas entre paréntesis). N=15.

Se ha realizado un ANOVA 3x2 (tipo de cartel x tipo de objeto) de medidas repetidas que ha dado los resultados siguientes:

Hay una interacción significativa entre tipo de cartel y tipo de objeto ($F(2,24) = 12,606$; $p < .001$). No aparecen diferencias significativas en el factor tipo de cartel, y sí en el tipo de objeto ($F(1,12) = 1,524$; $p < .003$). La figura 10.2 muestra como cada tipo de cartel parece evocar los objetos de una forma claramente diferenciada. Los carteles de celebración nacional tienden a evocar más objetos

culturales que nacionales, al contrario que los carteles trágicos e interpelativos, siendo los trágicos los que muestran las diferencias de manera más extrema.

Figura 10.2. Objetos evocados (1 nacional, 2 cultural) para cada uno de los tipos de cartel.

La comparación intersujetos en las tres ordenaciones de presentación no ha resultado significativa. De este modo, no puede rechazarse la hipótesis nula de que el orden de presentación de los carteles en una serie no afecta a la manera en que se generan evocaciones de objetos.

Para estudiar el posible efecto, que el género narrativo de las series en que se presentan incluidos esos carteles haya podido ejercer

sobre la evocación de los dos diferentes tipos de objetos considerados, se ha comparado los resultados obtenidos por los cuatro grupos de cinco sujetos recogidos en la tabla 10.1. La tabla 10.3 recoge los estadísticos descriptivos correspondientes.

	Secuencia 1	Secuencia 2	Secuencia 3	Secuencia 4	TOTAL
<i>Tipo de objeto</i>	Género: Romántico	Género: Satírico 1	Género: Satírico 2	Género: Trágico	
<i>Objeto Nacional</i>	4.20	4.80	5.60	4.20	4.70
<i>Objeto Cultural</i>	3.60	2.60	4.20	2.80	3.30
<i>N =</i>	5	5	5	5	20

Tabla 10.3. Medias de tipos de objetos evocados en cada una de las secuencias de presentación. N=20.

La realización de contrastes a través de un ANOVA de un factor arrojó diferencias intergrupo significativas para el caso de la evocación de objetos nacionales ($F(3)= 4,632$; $p<.016$).

Los datos ofrecidos por la tabla 10.3 y por la figura 10.3 muestran como los objetos nacionales tienden a evocarse claramente más en el caso de órdenes de presentación satíricos, cosa que también parece suceder en cierto grado con los objetos culturales, aunque no de forma tan clara.

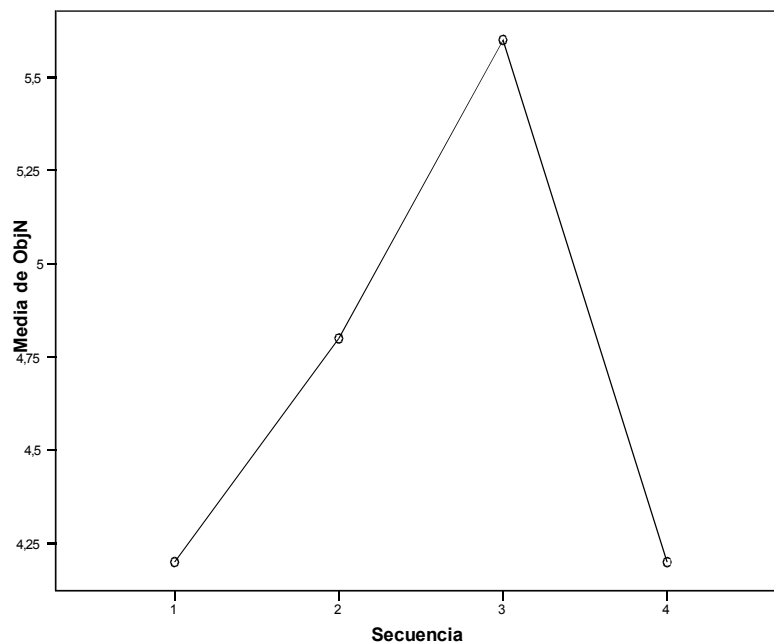


Figura 10.3. Medias de evocación de objetos nacionales en los cuatro tipos de secuencias narrativas (1, romántica; 2, satírica; 3, satírica; 4, trágica).

Con el objeto de explorar a qué carteles en concreto puede ser atribuible este efecto, se realizó para cada uno de los tipos de cartel considerados un ANOVA de un factor para cada variable dependiente. Los resultados fueron consistentes con el anterior, pues únicamente se encontraron diferencias significativas para el caso de la evocación de objetos nacionales en los carteles de celebración ($F(3)= 8,242$; $p<.002$). La tabla 10.4 muestra los estadísticos descriptivos de esta variable.

Carteles de celebración	Secuencia 1	Secuencia 2	Secuencia 3	Secuencia 4	TOTAL
	Género: Romántico	Género: Satírico 1	Género: Satírico 2	Género: Trágico	
<i>Objeto Nacional</i>	0.40	1.40	2.00	1.00	1.20
<i>N =</i>	5	5	5	5	20

Tabla 10.4. Medias de evocación de objetos nacionales provocados por los carteles de celebración en cada una de las secuencias de presentación. N=20.

En definitiva, el tipo de objeto evocado en las interpretaciones que los participantes hacen de los carteles que se les presenta se ve afectado por el tipo de género compositivo de cada cartel, y también por el género narrativo de la secuencia en la que aparece, pero no por el orden secuencial en que resulta presentado.

Actuaciones de identificación

Como ya se ha indicado, los carteles incluyen elementos que, siendo símbolos de la nación y del grupo cultural, pueden resultar además susceptibles de provocar identificaciones o contraidentificaciones. Precisamente por ello se han considerado tres posibles maneras de posicionarse a este respecto: a) identificación nacional; b) rechazo de la identificación nacional; y c) identificación cultural.

Veamos algunos ejemplos de actuaciones de identificación. En el caso del sujeto 6, el recurso retórico de la comparación pone de manifiesto la potencia de la actuación de identificación nacional

realizada por el sujeto: vender nuestras vacas es como vendernos a nosotros mismos:

“vendemos todas nuestras vacas a Estados Unidos *nos vendimos a nosotros mismos*” (cursivas añadidas, cartel “vaca sold out”),

En las reflexiones del sujeto 3, se hace evidente que el sujeto sabe que la vaca funciona como un símbolo nacional, pero no le reconoce ese estatuto y niega toda actuación de identificación nacional:

“igual me llama la atención que nos diga *vendidos* ehm tendríamos que reconocer que somos parte de Estados Unidos que tienen un gran poderío sobre nosotros lo tienen ... así o sea que no debíamos permitir que venga alguien a es como que permitas que entre alguien a tu casa y empiece a revisar a ver cuánto pagás de luz si estás pagando ... no sé *estás permitiendo que se te metan en tu propia casa y te digan lo que tenés que hacer no me parece igual como te digo no me siento identificado con el tema de la vaca yo considero que eso ya ya caducó*” (cursivas añadidas, cartel “vaca sold out”).

En el siguiente ejemplo, el sujeto 7 efectúa una actuación de identificación cultural en torno al objeto “mate” que significa unión:

“en los momentos en que yo tomo mate tomo mate con mi papá con mis amigas o con mi hermano el más grande ... *es algo que nos representa como la unión* cuando tomamos mate nos unimos yo con mi papá cuando tomamos mate siempre es como una excusa viste ¿hacés unos mates? sabemos que vamos a charlar” (cursivas añadidas, cartel “mate”).

Las tablas 10.5 recoge los estadísticos descriptivos de cómo estos tres tipos de identificación se distribuyen en las interpretaciones de

los quince sujetos que interpretaron los tres tipos de carteles en las secuencias de presentación 1, 2 y 4 (N= 15).

<i>Tipo de identificación</i>	Tipo de cartel		
	Celebración	Trágico	Interpelación
<i>Aceptación de Identificación Nacional</i>	0.87 (0.640)	1.40 (0.737)	1.60 (0.507)
<i>Rechazo de Identificación Nacional</i>	0.07 (0.258)	0.27 (0.594)	0.07 (0.258)
<i>Identificación Cultural</i>	1.27 (0.458)	0.47 (0.516)	0.87 (0.743)

Tabla 10.5. Tipos de identificación evocados en los carteles. Medias (desviaciones típicas entre paréntesis). N=15.

Se ha realizado un ANOVA 3x3 (tipo de cartel x tipo de identificación) de medidas repetidas que ha dado los resultados siguientes:

Hay una interacción significativa entre tipo de cartel y tipo de identidad ($F(4,48) = 6.299$; $p < .001$). No aparecen diferencias significativas en el factor tipo de cartel, y sí en el tipo de identidad ($F(2,24) = 68.098$; $p < .001$). La figura 10.4 muestra como cada tipo de cartel parece provocar actuaciones de identificación de una forma claramente diferenciada. Los carteles con composiciones interpelativas y trágicas tienden a evocar más identificaciones nacionales, al contrario que los carteles celebrativos, que provocan más identificaciones culturales que nacionales. El rechazo de la identificación en cualquier caso siempre es bajo.

Figura 10.4. Actuaciones de identificación (1 nacional; 2 rechazo de id. nacional; y 3 cultural) para cada uno de los tipos de cartel.

La comparación intersujetos en las tres ordenaciones de presentación no ha resultado significativa. De este modo, no puede rechazarse la hipótesis nula de que el orden de presentación de los carteles en una serie no afecta a la manera en que los participantes hacen patente su identificación con la nación o la cultura.

Para estudiar el posible efecto, que el género narrativo de las series en que se presentan incluidos esos carteles haya podido ejercer

sobre la producción de los tres tipos de identificación considerados, se ha comparado los resultados obtenidos por los cuatro grupos de cinco sujetos recogidos en la tabla 10.1. La tabla 10.6 recoge los estadísticos descriptivos correspondientes.

	Secuencia 1	Secuencia 2	Secuencia 3	Secuencia 4	TOTAL
<i>Tipo de objeto</i>	Género: Romántico	Género: Satírico 1	Género: Satírico 2	Género: Trágico	
<i>Aceptación de Identificación Nacional</i>	4.00	3.80	5.00	4.00	4.20
<i>Rechazo de Identificación Nacional</i>	0	1.00	0.20	0.20	0.35
<i>Identificación Cultural</i>	2.80	2.60	3.80	2.40	2.90
<i>N =</i>	5	5	5	5	20

Tabla 10.6. Medias de tipos de identificación producidas en cada una de las secuencias de presentación. N=20.

La realización de contrastes a través de un ANOVA de un factor arrojó diferencias intergrupo significativas para el caso del rechazo de la identificación nacional ($F(3)= 4,370$; $p<.020$), sin que llegaran a serlo en el caso de la identificación cultural, si bien la probabilidad obtenida permite interpretar que puede haber una tendencia a la significación ($F(3)= 2,578$; $p<.090$). No aparecen diferencias significativas para la identificación nacional.

Con el objeto de explorar a qué carteles en concreto puede ser atribuible este efecto, se realizó para cada uno de los tipos de cartel considerados un ANOVA de un factor para cada variable dependiente. Los resultados en este caso mostraron una riqueza de matices

considerable. Los resultados de los carteles de celebración muestran diferencias significativas tanto para la aceptación de identificación nacional ($F(3)=8,733$; $p<.001$), como en la identificación cultural ($F(3)=5,667$; $p<.008$). Los carteles trágicos, por su parte, también muestran diferencias significativas en la identificación nacional ($F(3)=4,611$; $p<.017$) y en el rechazo de la identificación nacional ($F(3)=4,571$; $p<.017$). Los estadísticos descriptivos que ofrecen las tablas 10.7 y 10.8 permiten interpretar estos resultados de forma más matizada.

Carteles de celebración	Secuencia 1	Secuencia 2	Secuencia 3	Secuencia 4	TOTAL
	Género: Romántico	Género: Satírico 1	Género: Satírico 2	Género: Trágico	
<i>Aceptación de Identificación Nacional</i>	0.40	1.20	2.00	1.00	1.15
<i>Identificación Cultural</i>	1.00	1.40	2.00	1.40	1.45
<i>N =</i>	5	5	5	5	20

Tabla 10.7. Medias de tipos de identificación producidas en cada una de las secuencias de presentación. N=20.

Carteles trágicos	Secuencia 1	Secuencia 2	Secuencia 3	Secuencia 4	TOTAL
	Género: Romántico	Género: Satírico 1	Género: Satírico 2	Género: Trágico	
<i>Aceptación de Identificación Nacional</i>	1.80	0.80	2.00	1.60	1.55
<i>Rechazo de Identificación Nacional</i>	0	0.80	0	0	0.20
<i>N =</i>	5	5	5	5	20

Tabla 10.8. Medias de tipos de identificación producidas en cada una de las secuencias de presentación. N=20.

Estos datos muestran como los carteles de celebración producen un efecto de identificación nacional y cultural alto en la secuencia

narrativa 3 (segundo tipo de género narrativo satírico), y bajo en la secuencia narrativa 1 (género romántico). Los carteles trágicos, por su parte, muestran también una mayor capacidad de generar actuaciones de identificación nacional positivas en todos los géneros narrativos (especialmente en el satírico 2 y en el romántico), mientras que en la única serie en la que generan rechazo de identificación es precisamente en la secuencia dos (género narrativo satírico1), que es donde, además, aparece su menor capacidad de producir identificación nacional positiva. Esto es algo que habrá de comentarse detenidamente más adelante.

En definitiva, el tipo de identificación que se produce en las interpretaciones que los participantes hacen de los carteles que se les presenta se ve afectado por el tipo de género compositivo de cada cartel, y también por el género narrativo de la secuencia en la que aparece, pero no por el orden secuencial en que se les presenta.

Valoraciones afectivas

Como ya se ha indicado, los carteles son instrumentos de comunicación que buscan influir en quienes los contemplan. Ya hemos visto cómo afectan a las actuaciones de identificación. Ahora vamos a fijarnos en los sentimientos afectivos que se muestran en los enunciados interpretativos, a través de los cuales los participantes interpretan lo que los carteles les dicen. En la codificación de las respuestas se ha distinguido entre afectividad positiva y negativa.

Veamos un ejemplo de valoraciones afectivas. El sujeto 11 expresa afectividad positiva al referirse al objeto “mate”:

“Esta imagen en cambio me trae como la idea de *orgullo* el mate que es tan simbólico de *compartir* de un *buen momento* de *charla de de amigos*” (cursivas añadidas, cartel “mate”).

El relato de sujeto 18 expresa valoraciones afectivas negativas referidas a hechos de violencia relacionados con la lucha social. Esos hechos e producen no sólo violencia moral, sino también violencia afectiva:

“por ejemplo a mí *me dio mucha bronca* una vez ví en la tele que ehm que había un médico que quería pasar por un lugar y unos estudiantes que estaban haciendo un reclamo no lo dejaban y él necesitaba pasar para ir a hacer una operación y no lo dejaban y eso como que *me dio mucha indignación*” (cursivas añadidas, cartel “Cristo-Eva piquetero”).

La tabla 10.9 recoge los estadísticos descriptivos de cómo estas valoraciones se distribuyen en las interpretaciones de los quince sujetos que interpretaron los tres tipos de carteles en las secuencias de presentación 1, 2 y 4 (N= 15). Como allí puede verse, las valoraciones afectivas no son demasiado abundantes, predominando en general más las negativas que las positivas. La única excepción aparece en los carteles de celebración nacional, donde las valoraciones positivas superan a las negativas.

	Tipo de cartel		
<i>Valoraciones afectivas</i>	Celebración	Trágico	Interpelación
<i>Positivas</i>	1.20 (1.821)	0.13 (0.352)	0.27 (0.799)
<i>Negativas</i>	0.87 (1.552)	0.73 (1.438)	0.87 (2.066)

Tabla 10.9. Valoraciones afectivas en la interpretación de los carteles. Medias (desviaciones típicas entre paréntesis). N=15.

Se ha realizado un ANOVA 3x2 (tipo de cartel x valoración afectiva) de medidas repetidas que no ha dado ningún resultado significativo, ni por tipo de cartel, ni por la valoración afectiva, ni por supuesto tampoco en la interacción. Tampoco resulta significativa la comparación intersujetos de los diversos órdenes de presentación.

Para estudiar el posible efecto que el género narrativo de las series en que se presentan incluidos esos carteles haya podido ejercer sobre la producción de valoraciones afectivas, se ha comparado los resultados obtenidos por los cuatro grupos de cinco sujetos recogidos en la tabla 10.1. La tabla 10.10 recoge los estadísticos descriptivos correspondientes.

	Secuencia 1	Secuencia 2	Secuencia 3	Secuencia 4	TOTAL
<i>Valoraciones afectivas</i>	Género: Romántico	Género: Satírico 1	Género: Satírico 2	Género: Trágico	
<i>Positivas</i>	2.60	0.60	1.20	1.60	1.50
<i>Negativas</i>	3.40	2.60	4.20	1.40	2.90
<i>N =</i>	5	5	5	5	20

Tabla 10.10. Medias de tipos de valoraciones afectivas producidas en cada una de las secuencias de presentación. N=20.

La realización de contrastes a través de un ANOVA de un factor tampoco arrojó diferencias intergrupo significativas, ni de manera global, ni considerando a los distintos tipos de carteles por separado.

Parece, pues, que las diferentes dimensiones consideradas no afectan de manera significativa a la valoración afectiva que se hace durante la interpretación de los carteles presentados.

Valoraciones morales

Continuando con la dimensión axiológica, vamos a fijarnos ahora en las valoraciones morales que los participantes hacen en el proceso de interpretación de los carteles que se les presentan. En la codificación de las respuestas se ha distinguido entre valoración positiva y negativa.

Los sujetos 1 y 7 señalan la violencia y la injusticia de las acciones de los piqueteros por medio de argumentos del tipo de los que fundan realidad. Con ese tipo de argumentos estabilizan una realidad y de algún modo la crean a partir de ejemplos que refieren sus experiencias y sus creencias. En el caso del sujeto 7, él contrapone a las acciones de los piqueteros otro tipo de acciones, la de las abuelas y madres de Plaza de Mayo, a las que acompaña de valoraciones morales positivas:

“es más lento capaz no es mejor hay veces que no es mejor el camino fácil que tratar de buscar el correcto *el que yo pienso que es correcto* que capaz es más lento o sea *las madres de plaza de mayo no fueron a taparse la cara y con un palo a romper todo pero sin embargo hoy en día están viendo resultados recuperando nietos* y no necesitaron hacer eso para cambiar algo para encontrar algo” (cursivas añadidas, cartel “Cristo-Eva piquetero”).

En tanto que el sujeto 1 relata un conjunto de incidentes vinculados a las protestas sociales, que valora como moralmente negativos:

“hay mucha gente que está descompuesta en el auto necesita llegar a su casa va a ir a un hospital se encuentra con una manifestación y bueno es imposible circular eso no me gusta no me parece y si no bueno también la violencia eh terminás viendo que los policías actúan para controlarlos y se terminan lastimando hay gente que muere me parece que se desvía el concepto de manifestación” (cursivas añadidas, cartel “Cristo-Eva piquetero”).

La tabla 10.11 recoge los estadísticos descriptivos de cómo estas valoraciones se distribuyen en las interpretaciones de los quince sujetos que interpretaron los tres tipos de carteles en las secuencias de presentación 1, 2 y 4 (N= 15). Como allí puede verse, las valoraciones morales son mucho más abundantes que las afectivas, aunque sí hay coincidencia en la predominancia de las negativas sobre las positivas, aunque también con la excepción de los carteles de celebración nacional, donde las valoraciones positivas superan a las negativas.

<i>Valoraciones morales</i>	Tipo de cartel		
	Celebración	Trágico	Interpelación
<i>Positivas</i>	5,46 (1,548)	2,53 (0,408)	9,33 (1,177)
<i>Negativas</i>	4,53 (0,794)	13,93 (1,111)	11,60 (1,580)

Tabla 10.11. Valoraciones morales en la interpretación de los carteles. Medias (desviaciones típicas entre paréntesis). N=15.

Se ha realizado un ANOVA 3x2 (tipo de cartel x valoración moral) de medidas repetidas que ha dado resultados significativos tanto en la intersección ambos factores, como en cada uno de ellos.

Hay una interacción significativa entre tipo de cartel y tipo de valoración moral ($F(2,24) = 16,942$; $p < .001$). Aparecen diferencias significativas en el factor tipo de cartel ($F(2,24) = 11,835$; $p < .001$), y en el tipo de valoración moral ($F(1,12) = 23,961$; $p < .001$). La figura 10.5 muestra como cada tipo de cartel parece hacer surgir valoraciones morales de una forma claramente diferenciada. Los carteles con composiciones trágicas tienden a evocar valoraciones morales mucho más negativas que positivas, mientras que en los otros dos tipos de carteles la distancia entre ambos tipos de valoraciones es corta, con ventaja para las positivas, en el caso de los carteles de celebración; y de las negativas, en los de género interpelativo.

Resulta clara la predominancia de las valoraciones morales negativas sobre las positivas. Igualmente, parece existir una gradación de capacidad evocadora de valoraciones morales entre los distintos tipos de carteles, siendo menor la de celebración, y mayor la de los de género interpelativo, ocupando los trágicos una posición intermedia.

Estos resultados en su conjunto señalan algo digno de comentario. Los carteles trágicos llevan a valoraciones casi unánimemente negativas, mientras que en los otros dos casos, los sentimientos morales tienden a ser contradictorios, y más aún en el caso de los carteles interpelativos.

Figura 10.5. Valoraciones morales (1 positivas; 2 negativas) para cada uno de los tipos de cartel.

La comparación intersujetos en las tres ordenaciones de presentación no ha resultado significativa. De este modo, no puede rechazarse la hipótesis nula de que el orden de presentación de los carteles en una serie no afecta a la manera en que los participantes producen valoraciones morales a la hora de interpretarlos.

Para estudiar el posible efecto, que el género narrativo de las series en que se presentan incluidos esos carteles haya podido ejercer sobre la producción de valoraciones morales, se ha comparado los resultados obtenidos por los cuatro grupos de cinco sujetos recogidos en la tabla 10.1. La tabla 10.12 recoge los estadísticos descriptivos correspondientes.

	Secuencia 1	Secuencia 2	Secuencia 3	Secuencia 4	
<i>Valoraciones morales</i>	Género: Romántico	Género: Satírico 1	Género: Satírico 2	Género: Trágico	TOTAL
<i>Positivas</i>	17,20	18.00	15.80	16.80	16.95
<i>Negativas</i>	33.00	29.40	21.80	27.80	28
<i>N =</i>	5	5	5	5	20

Tabla 10.12. Medias de tipos de valoraciones morales producidas en cada una de las secuencias de presentación. N=20.

La realización de contrastes a través de un ANOVA de un factor tampoco arrojó diferencias intergrupo significativas. Pero al examinar los contrastes cuando se han considerado por separado los tipos de cartel, sí aparecen algunos resultados dignos de mención.

Los carteles trágicos muestran diferencias significativas ((F(3)= 3.726; $p < .033$) en la producción de valoraciones morales positivas. Los carteles interpelativos, por su parte, muestran una tendencia a la significación en el caso de las valoraciones morales negativas (F(3)=2,974; $p < .063$). La tabla 10.13 recoge los estadísticos descriptivos que permiten una interpretación más pormenorizada de estos resultados.

	Secuencia 1	Secuencia 2	Secuencia 3	Secuencia 4	
Carteles trágicos	Género: Romántico	Género: Satírico 1	Género: Satírico 2	Género: Trágico	TOTAL
<i>Valoraciones morales positivas</i>	1.40	2.20	1.00	4.00	2.15
Carteles interpelativos	Género: Romántico	Género: Satírico 1	Género: Satírico 2	Género: Trágico	TOTAL
<i>Valoraciones morales negativas</i>	14.60	11.60	4.80	8.60	9.90
<i>N =</i>	5	5	5	5	20

Tabla 10.13. Medias de tipos de valoraciones morales en diferentes tipos de carteles producidas en cada una de las secuencias de presentación, que muestran diferencias significativas o tendencias a la significación. N=20.

Parece, pues, que el género narrativo de las secuencias en las que los carteles son presentados afecta a las valoraciones morales que se producen ante determinados carteles. Este efecto parece ser especialmente fuerte para el caso de la secuencia narrativa 3 (sátira 2).

Efecto perlocutivo de los carteles

Los carteles que se presentan para ser interpretados tienen una clara intención comunicativa, poniendo en juegos símbolos de la nacionalidad y haciéndolo mediante composiciones que no sólo pueden provocar la evocación de objetos relacionados con la nación o con la pertenencia étnica, con la identidad grupal, además de provocar valoraciones afectivas o morales de uno u otro signo, sino que, pensamos, cabe atribuir la capacidad de llamar a que el intérprete se

posicione personalmente, que se sienta afectado por el mensaje que el cartel comunica. Dicho de otra manera, lo que aquí vamos a presentar son datos sobre cómo el intérprete se ve impelido a tomar una actitud respecto de lo que el cartel sugiere: la nación a la que pertenece.

Veamos algunos ejemplos de enunciados de los intérpretes en los cuales se manifiesta el efecto perlocutivo que los carteles les producen. En el caso del sujeto 4, la actuación de identificación, la prosodia, el énfasis retórico y las valoraciones morales y afectivas presentes en sus enunciados, evidencian el efecto perlocutivo de celebración sentimental de la Nación:

“¿Qué me pareció el gol? ESTUVO MAL *pero bueno eran los ingleses* aparte *la pelota está ahí como que es un sol todo centrado todo celeste* es como que está por hacer la comparación Dios el fútbol y Maradona con el tema de Dios la pelota y la mano” (cursivas añadidas, cartel “fútbol”).

En el siguiente ejemplo, la profusión de valoraciones morales negativas y la interpretación de los fósforos quemados y del barco hundiéndose como metáforas de una Argentina hundiéndose realizadas por el sujeto 14, ponen de manifiesto un efecto perlocutivo de sentimiento trágico:

“dice Argentina bien grande y no sé por qué me da la sensación como *están todos los fosforitos quemados sé que tiene algo que ver con el país quizás en un momento muy crítico que estaba mal el país* no sé por qué yo lo relaciono con eso *veo el barquito también ah se está hundiendo* bueno *quizá sea que el país se estaba hundiendo* bah no sé creo no sé en qué época pudo haber sido” (cursivas añadidas, cartel “Fósforos Fragata”).

En el siguiente ejemplo, el sujeto 27 manifiesta su aceptación de la interpelación a luchar. Se siente convocado a la realización de acciones épicas, hiperbólicas, utiliza el recurso retórico de la personificación y marcadores de modalidad deóntica acompañados por valoraciones morales positivas, que imprimen a sus dichos la fuerza ilocutiva del mandato social inscripto en una moral comunitaria:

“no alcanza con ir al gobierno y decirle oh gobierno danos trabajo por favor no lo que *hay que hacer para conseguir las cosas* es luchar es salir es cortar las calles *hay que pagar el costo que pueda haber* puede haber no la idea de luchador puede haber represión puede haber engaños pero es el precio que *hay que pagar para conseguir las cosas*” (cursiva añadidas, cartel “Cristo-Eva piquetero”).

El sujeto 7 se siente interpelado por el cartel referido a la emigración como salida de la crisis, reacciona con sentimientos de tristeza expresados repetidamente y responde según un llamamiento a una ética comunitaria, rechazando la salida individual de abandonar el país en crisis:

“ *me produce tristeza* porque yo no me hubiera ido me remite a la oleada de gente que se fue a España después de la crisis del 2001 *y me produce tristeza* porque yo hubiera apostado en su lugar hubiera apostado por el país” (cursivas añadidas, cartel “ticket de maleta Argentina-España”).

Se han codificado cuatro tipos de efectos perlocutivos: a) celebración, b) tragedia, c) interpelación aceptada, e d) interpelación rechazada.

Como no puede ser de otra manera, la consideración de estos tipos de efectos perlocutivos, además de servir a otros propósitos, viene a ser una especie de puesta a prueba de la clasificación hecha a priori de

los carteles en base a su género compositivo, pues lo que aquí se busca es ver si efectivamente ejercen el efecto que se les supone.

La tabla 10.14 recoge los estadísticos descriptivos de cómo estos cuatro efectos perlocutivos se distribuyen en las interpretaciones de los quince sujetos que interpretaron los tres tipos de carteles en las secuencias de presentación 1, 2 y 4 (N= 15).

<i>Efecto perlocutivo</i>	Tipo de cartel		
	Celebración	Trágico	Interpelación
<i>Celebración</i>	1,13 (0.194)	0,00 (0.000)	0,00 (0.000)
<i>Tragedia</i>	0,00 (0.000)	1,60 (0.133)	0.20 (0.105)
<i>Interpelación aceptada</i>	1.13 (0.094)	0.67 (0.067)	1.86 (0.094)
<i>Interpelación rechazada</i>	0,06 (0.067)	0.00 (0.000)	0.13 (0.094)

Tabla 10.14. Efectos perlocutivos de los carteles. Medias (desviaciones típicas entre paréntesis). N=15.

Se ha realizado un ANOVA 3x4 (tipo de cartel x efecto perlocutivo) de medidas repetidas que ha dado los resultados siguientes:

Hay una interacción significativa entre tipo de cartel y efecto perlocutivo ($F(6,72) = 86,175$; $p < .000$). El factor tipo de cartel es también significativo ($F(2,24) = 8,323$; $p < .007$), al igual que el efecto perlocutivo ($F(3,36) = 20,527$; $p < .001$). La figura 10.6 muestra como cada tipo de cartel parece provocar efectos perlocutivos claramente diferentes, en todos los casos coincidentes con lo esperable a partir de la previa caracterización de su género compositivo icónico.

Figura 10.6. Efectos perlocutivos (1 celebración; 2 tragedia; y 3 aceptación de la interpelación; y 4 rechazo de la interpelación) para cada uno de los tipos de cartel.

La comparación intersujetos en las tres ordenaciones de presentación no ha resultado significativa. De este modo, no puede rechazarse la hipótesis nula de que el orden de presentación de los carteles en una serie no afecta a la manera en que los participantes interpretan la significación de los carteles.

Para estudiar el posible efecto, que el género narrativo de las series en que se presentan incluidos esos carteles haya podido ejercer sobre la producción de los cuatro tipos de efectos perlocutivos considerados, se han comparado los resultados obtenidos por los cuatro

grupos de cinco sujetos recogidos en la tabla 10.1. La tabla 10.15 recoge los estadísticos descriptivos correspondientes.

	Secuencia 1	Secuencia 2	Secuencia 3	Secuencia 4	TOTAL
<i>Efecto perlocutivo</i>	Género: Romántico	Género: Satírico 1	Género: Satírico 2	Género: Trágico	
<i>Celebración</i>	1.20	1.40	2.00	0.80	1.35
<i>Tragedia</i>	1.80	2.00	1.80	1.60	1.80
<i>Interpelación aceptada</i>	2.00	2.00	1.80	2.20	2.00
<i>Interpelación rechazada</i>	0.00	0.40	0.40	0.20	0.25
<i>N =</i>	5	5	5	5	20

Tabla 10.15. Medias de tipos de efecto perlocutivos observados en cada una de las secuencias de presentación. N=20.

La realización de contrastes a través de un ANOVA de un factor solamente arrojó diferencias intergrupo próximas a la significación para el caso del efecto de celebración ($F(3)= 2,941$; $p<.065$), sin que llegen a serlo en el resto de los casos. Algo que es achacable al efecto de los carteles de celebración sobre el efecto perlocutivo de celebración ($F(3)= 2,941$; $p<.065$).

Los datos ofrecidos por la tabla 10.15 y por la figura 10.7 muestran como el efecto de celebración aparece con una cuantía intermedia en las dos primeras series (romántica y satírica 1), mientras se hace muy alto en el género narrativo satírico 2, y muy infrecuentemente en la secuencia trágica.

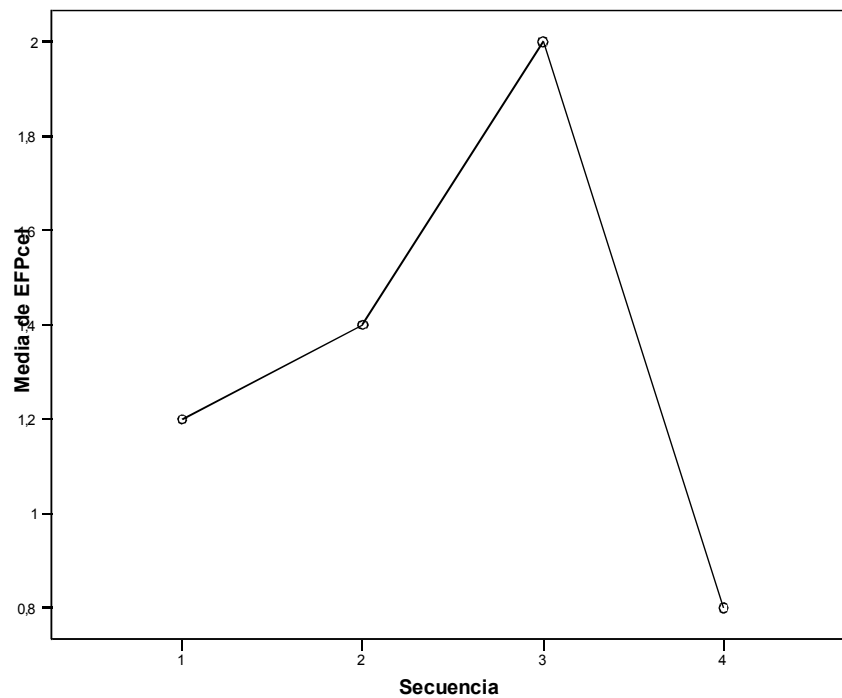


Figura 10.7. Medias de efecto perlocutivo de celebración en los cuatro tipos de secuencias narrativas (1, romántica; 2, satírica; 3, satírica; 4, trágica).

Conclusiones

Este capítulo se propone investigar si los enunciados de los participantes, a través de los cuales interpretan los carteles que se les presentan, muestran diferencias causadas por el género icónico de los mismos, el orden en que los carteles han sido presentados y el género narrativo de la secuencia en la que están incluidos. Los resultados obtenidos no encuentran ningún efecto del orden de presentación, pero sí de los otros dos aspectos. A continuación examinaremos cómo los

efectos de estas dos variables se han puesto de manifiesto en los resultados empíricos obtenidos.

Efectos del género icónico de los carteles.

Los resultados muestran que los carteles de *celebración* evocan más objetos culturales y provocan preferentemente actuaciones de identificación cultural. Esto puede interpretarse que es consecuencia de que tales carteles representan aspectos cotidianos de la vida colectiva como la costumbre de “tomar mate” o la devoción por el fútbol. Cuando los sujetos los interpretan tienden a construir relatos de cálidas escenas familiares, en las que ellos mismos se reúnen a conversar con sus padres, hermanos y amigos en la ronda del mate, o escenas en las que, con el fervor usual de los enfrentamientos entre los “barra brava” (aficionados al fútbol), los intérpretes reviven el momento en el que Maradona mete con la mano el gol a los ingleses en un partido del mundial del año 1982 y con ello se vengan de quienes “con engaños” se quedaron con las islas Malvinas.

También los datos que antes se han presentado permiten afirmar que los carteles *trágicos* y los *interpelativos* evocan más objetos nacionales y provocan actuaciones de identificación nacional, en el caso de los primeros más que en el de los segundos. Esto puede deberse a que los carteles trágicos ponen en escena la crisis de las instituciones y el deterioro económico del país, en tanto que los segundos convocan a los nacionales, bien a luchar en nombre de una moral comunitaria, o bien a abandonarla a su suerte desde la perspectiva de una ética individualista.

Además, en el caso de los carteles *trágicos* los intérpretes producen valoraciones morales casi unánimemente negativas y ponen de manifiesto un efecto perlocutivo de sentimiento trágico. En contraste, los carteles de celebración y de interpelación provocan sentimientos morales contradictorios y más aún en el caso de los carteles interpelativos, que además, muestran una mayor capacidad de provocar sentimientos de movilización a la acción individual, tanto de manera proactiva como negativa (efectos perlocutivos de aceptación o de rechazo a la interpelación).

Efectos del género narrativo de la ordenación secuencial

El hecho de que los carteles se presenten secuencialmente en órdenes diferentes, no parece afectar al modo en que son interpretados. Sin embargo, sí parece haber un efecto que resulta no ya simplemente del orden de la presentación de cada cartel, sino de su inclusión en una serie de carteles organizada de tal manera que pueda ser considerada como una narración con argumento. En tal caso, parece que el género narrativo de la serie en la que los carteles aparecen sí afecta a la manera en la que el cartel es interpretado. Pero este efecto no se da en todos los carteles, ni tampoco en todas las series narrativas, ni de la misma manera. Por eso es preciso el comentario pormenorizado que se realiza a continuación.

Recordemos que se han presentado cuatro tipos de secuencias: una de un género trágico, otra de género romántico y dos de género satírico. El criterio que ha llevado a asignarles tales géneros narrativos se funda en el tipo de carteles con el que la serie culmina. La serie romántica termina con los carteles interpelativos (que llaman a una

actuación personal, bien sea de lucha o de retirada), mientras que la serie trágica termina con carteles trágicos (que muestran a la patria quemada o vendida). Las dos series consideradas como satíricas culminan con la presentación de los carteles de celebración nacional, que vienen precedidos por carteles trágicos o interpelativos situados en cada caso en un orden diferente. Precisamente se les ha denominado como narraciones satíricas, por considerar que llamar a la celebración después de presentar los otros tipos de carteles debería producir, por lo menos, un efecto paradójico, seguramente muy diferente al de los otros tipos de secuencias. Ese es exactamente el caso. Las secuencias satíricas parecen ejercer no sólo efectos distintos a los de las secuencias romántica y trágica (que no aparecen como muy diferentes entre sí), sino que cada una de sus variantes parece ejercer efectos distintos. Veámoslo con detalle.

La secuencia satírica 1 comienza su plan narrativo con un estado de deterioro institucional y económico del país, continúa con las actuaciones de los nacionales para modificar aquel estado de cosas y se cierra con la exaltación de lo único que “nos queda”, el orgullo por nuestras costumbres y por los logros deportivos. En tanto que la secuencia satírica 2 comienza su plan narrativo con dos tipos de actuaciones de los nacionales, la lucha social y la emigración, continúa con un estado de deterioro institucional y económico y se cierra con una lamentable e inútil celebración de elementos del folklore nacional como son el mate y el fútbol. Cabe interpretar, entonces, que la diferencia entre ambas secuencias es que en la satírica 1, el estado de deterioro institucional y económico fue causado por algo o por alguien, pero no por las acciones de los nacionales, que aparecen como agentes pasivos que soportan esa situación adversa; en tanto que en la satírica 2, las

actuaciones de los nacionales son por lo menos copartícipes en el hundimiento institucional y económico de Argentina. Las escenas representadas por ambas secuencias satíricas provocan en los intérpretes un intenso recorrido a través de la memoria para rescatar eventos o personajes de la historia, triunfos futbolísticos, la calidez de las costumbres nacionales o los rasgos de un mítico orgullo nacional, que dice que los argentinos somos una especie de sobrevivientes que todo lo solucionamos, porque “todo lo atamos con alambre”, con la intención de paliar los efectos de la tragedia. Si tal explicación fuera considerada aceptable, no tendría nada de particular que los sentimientos de tragedia fueran más intensos en la secuencia 2, que es precisamente lo que los resultados muestran, puesto que de acuerdo con esta interpretación los argentinos seríamos los artífices de nuestra propia tragedia. Estas conjeturas permitirían también explicar por qué en las secuencias satíricas, y particularmente en la secuencia satírica 2, se evocan más objetos nacionales y culturales.

Interacción entre el género icónico de los carteles y el género narrativo de las secuencias narrativas en que se presentan.

Si nos fijamos ahora en cómo el género narrativo de la secuencia ejerce efectos diferenciales sobre carteles de diferente género compositivo, podemos observar cómo el género narrativo no parece afectar de manera importante a la interpretación de los carteles interpelativos, pero sí a los otros dos. Además, de nuevo aparece que las secuencias narrativas satíricas son las que ofrecen mayor riqueza de resultados, si bien las otras muestran también resultados dignos de ser reseñados.

Los *carteles de celebración* incluidos en la secuencia satírica 2 producen más actuaciones de identificación nacional y cultural, en tanto que los carteles de celebración de la secuencia romántica producen menos actuaciones de identificación nacional y cultural. En el caso de la secuencia satírica 2, el alto efecto de actuaciones de identificación podría explicarse por la necesidad de aferrarse a valores nacionales y culturales de quienes han experimentado la posibilidad de desaparición de la nación; en tanto que en el caso de la secuencia romántica, el efecto de las actuaciones de identificación nacional y cultural es mínimo. Esto bien pudiera ser porque no están en riesgo ni los valores nacionales ni culturales, puesto que si bien hay un estado trágico en medio del plan narrativo de la secuencia romántica, al final hay dos salidas y hay posibilidad de elección: luchar por el país o abandonarlo.

Los *carteles trágicos* se muestran como capaces de producir actuaciones de identificación nacional en todos los géneros narrativos, pero esa capacidad es mayor en el caso de la secuencia satírica 2 y en el de la secuencia romántica. En el caso de la secuencia satírica 2, la razón sea probablemente la misma que expusimos para explicar la mayor producción de actuaciones de identificación de los carteles de celebración de la misma secuencia satírica 2. En ese caso se trataba de la necesidad de rescatar los valores nacionales y culturales en peligro de disolución, pero ahora son los valores nacionales los que corren un riesgo mayor, pues los carteles trágicos representan la destrucción institucional y económica de Argentina. Esta última conjetura sería también válida para explicar la notable capacidad de producir actuaciones de identificación nacional que se observa en los carteles trágicos de la secuencia romántica.

El rechazo a la identificación nacional, que se observa en los carteles trágicos incluidos en la secuencia satírica 1, parece tener que ver con una reacción comprensible de quienes no quieren o no pueden aceptar identificarse con el hundimiento institucional y económico de su país que acaba de presentárseles. Aunque tal vez habría que señalar también que el propio diseño de esa secuencia facilita el escape de toda responsabilidad, ya que, como se comentó anteriormente, los nacionales son presentados como un conjunto de víctimas que padecen las consecuencias trágicas de las malas decisiones de no se sabe quiénes que han hundido a la nación.

Los resultados obtenidos ponen de manifiesto también la baja producción de valoraciones morales positivas producidas al interpretar los carteles trágicos de la secuencia satírica 2, que es inferior incluso a la producción de valoraciones morales positivas de esos mismos carteles situados en la misma disposición en la secuencia narrativa romántica. Por otra parte, la baja producción de valoraciones morales negativas que provocan los carteles interpelativos de la misma secuencia, podría explicarse por el carácter sombrío del estado de hundimiento en que cae la nación como consecuencia de las actuaciones equivocadas de los nacionales, quienes puede entenderse que en esta secuencia narrativa tienen asignado un papel de agentes artífices de la tragedia argentina. Y en tanto que no hay mucho que pueda ser valorado como moralmente positivo y sí como moralmente negativo, los intérpretes suspenden parte de la crítica moral negativa, porque en definitiva no es otra cosa que una autocritica que puede imaginarse muy difícil de soportar si se es responsable del daño.

Los datos manifiestan también la diversa intensidad con la que aparece en las distintas secuencias narrativas el efecto perlocutivo de celebración. Aparece con fuerza en la secuencia satírica 2, con una cuantía intermedia en las secuencias romántica y satírica 1, y mucho más débil en la secuencia trágica. La alta frecuencia de aparición del mismo en la secuencia de género satírico 2 podría explicarse por la necesidad de aferrarse a algún valor cultural cotidiano por parte de quien se siente actor responsable de la disolución institucional y económica del país.

En definitiva, el efecto combinado de ambos tipos de géneros se muestra principalmente a través de distintos índices de interpretación que hemos considerado. En concreto, la evocación de objetos nacionales y culturales, las actuaciones de identificación nacional, las valoraciones morales y el efecto perlocutivo de celebración. Llama la atención, sin embargo, la ausencia de diferencias en la valoración afectiva.

En resumen, los géneros compositivos de los carteles y su inclusión en series con significación narrativa diferenciada muestran una diferenciada capacidad de convocar a los participantes a posicionarse identitaria y moralmente. Es decir, a hacerse presentes personalmente en la significación de la temática que los carteles presentan.

Capítulo 11

Conclusiones Generales

El propósito de este trabajo ha sido desarrollar una aproximación a la interpretación de las imágenes gráficas que permita compaginar de un modo no ecléctico una teoría semiótica (un sistema formal lógico) con una teoría psicológica de la acción. Para ello ha sido necesario, primero, llevar a cabo una elaboración teórica que permita concebir la interpretación como un conjunto de operaciones que lleva a cabo un sujeto humano cuando se le muestra una imagen y se le solicita que diga qué entiende que esa imagen representa o le dice. Una vez completada esa elaboración ha habido que seleccionar presentaciones gráficas concretas, desarrollar tareas para ser propuestas a los participantes, seleccionar y adaptar unidades de análisis que permitan inferir cómo son los procesos interpretativos que llevan a cabo los participantes; es decir, desarrollar una metodología para poder poner a prueba la teoría elaborada. Finalmente, ha habido que aplicar procedimientos concretos que permitan describir lo que efectivamente se hace cuando se está tratando de comprender lo que las imágenes representan, sugieren, o incluso impulsan a sentir o hacer cuando uno se sitúa frente a ellas, de manera que se pueda comprobar empíricamente si la elaboración teórica realizada se ve sostenida por los datos que arrojan las observaciones de lo que sujetos de carne y hueso hacen al enfrentarse con esos materiales y esas tareas. Dicho de otra manera, esta tesis tiene un triple objetivo: primero, esbozar una concepción teórica sobre cómo se interpretan imágenes; segundo, desarrollar una metodología para su estudio, para

describir cómo los participantes llevan a cabo las tareas que se les proponen; y, tercero, someter ese modelo a prueba empírica con la metodología desarrollada.

Este capítulo va a centrarse en comentar cada uno de estos aspectos, señalando las conclusiones que, a la luz de los resultados obtenidos, entendemos resultan más relevantes. Pero, antes de entrar en la exposición de cada uno de estos aspectos, conviene realizar algunas precisiones que resultan aplicables al trabajo en su conjunto.

Esta es una investigación que tiene mucho de exploratoria y tentativa. El esfuerzo realizado se ha centrado principalmente en una primera ordenación de tipos de fenómenos, en sugerir aspectos para ser estudiados, describir resultados obtenidos a partir de los procedimientos desarrollados para aproximarse a esos fenómenos y a señalar cuestiones para la investigación posterior. Soy perfectamente consciente de que habría que profundizar mucho más en el escrutinio de los vericuetos de los fenómenos estudiados, y que puede quedar un largo trecho para poder explicar cumplidamente los resultados encontrados. Pero eso es algo que sucede en toda investigación empírica, y más aún cuando ésta se emprende para esbozar y poner a prueba una aproximación novedosa, como creo que aquí se hace. En definitiva, este trabajo no pretende ofrecer modelos explicativos acabados, ni explicar fenómenos mediante atribuciones causales derivadas de teorías explicativas ya aceptadas en la disciplina. Y esto es así porque, entre otras cosas, este trabajo se sitúa en una encrucijada interdisciplinar. Es un trabajo que tiene que ver con la semiótica, con la comunicación y con la psicología. Un espacio que, entiendo, es el que ocupa la Psicología Cultural. En cualquier caso, lo que se trata de hacer aquí es esbozar algunas descripciones de

fenómenos que interesan a diversas disciplinas de las ciencias sociales, arriesgarme a proponer un procedimiento para su estudio, además de ofrecer una explicación tentativa de los resultados obtenidos.

Una forma de entender la interpretación de imágenes gráficas

Como ya se ha indicado más arriba, el primer objetivo de este trabajo es esbozar un modelo de interpretación de la imagen gráfica, que permita dar cuenta del poder de su hacer semiótico, de su capacidad para construir una realidad particular, alguna clase de objeto. El proceso de interpretación de la imagen gráfica es un proceso argumentativo de naturaleza dialógica tan potente, que llega a crear objetos y realidades, a configurar escenarios, a conseguir que los sujetos se constituyan a sí mismos como objetos representados (yo mismo/a puedo llegar a aparecer en lo que el cartel represente, aunque mi figura no aparezca allí), a increparles para que actúen en ellos, a dejarse envolver por las emociones que les inducen, a poner en juego valoraciones morales, a tomar determinado posicionamiento ideológico y a actuar en consecuencia.

Las imágenes gráficas son concebidas como signos capaces de (re)presentar e incluso crear objetos reales, ficticios o virtuales. Pueden tener una estructura compositiva más o menos compleja, según (re)presenten analógicamente objetos denotados o simbólicamente evoquen objetos connotados a través de convencionalizaciones. Y pueden en función de ello poner en marcha procesos de interpretación más o menos complejos.

La interpretación de la imagen gráfica - de acuerdo con la concepción que aquí se ha manejado, fuertemente influenciada por la semiótica de Charles S. Peirce - opera por medio de la actualización de argumentos (signos de tipo 10). Los argumentos, a su vez, están formados por la combinación de signos dicentes (signos de tipo 9). Dicho de otra manera, si se puede decir que los objetos, semióticamente hablando, sólo pueden entenderse conformados como argumentos, la identificación de qué es lo que una imagen representa o significa, sólo puede hacerse argumentando a través de dicentes, de enunciados. Estos enunciados pueden ser enactivos (movimientos corporales) o comunicativos, vehiculados por gestos o por actos del habla. Esto último abre la vía al estudio de la interpretación, a través del estudio de lo que los sujetos comunican en el momento de la interpretación. Esto es algo que se examinará con mayor detalle más adelante, cuando se haga referencia a la metodología utilizada.

La interpretación de la imagen es entendida entonces como un proceso dialógico, de diálogo, en el que el intérprete reacciona al mensaje que recibe, se comunica con un interlocutor presente o imaginado, que puede ser él mismo, considerado como otro para sí. Tal comunicación, cuando se desarrolla sobre el habla, requiere del uso de símbolos lingüísticos, de naturaleza convencional y reglada.

De acuerdo con los desarrollos semióticos de U. Eco, cuando a partir de la imagen gráfica los intérpretes evocan objetos denotados, operan con reglas automáticas, que traducen emparejamientos convencionales entre los rasgos de la imagen gráfica y los conocimientos que tiene el intérprete. Pero cuando crean objetos connotados, no directamente representados analógicamente en la figura, operan con

reglas de segundo o tercer nivel. Las reglas de segundo nivel efectivamente utilizadas resultan de haber elegido entre un conjunto equiprobable de reglas, entre las que hay que elegir una, que es la que el intérprete considera en ese momento como la más adecuada para otorgar significación a la imagen gráfica. Las reglas de tercer nivel requieren de mayor cantidad de operaciones, son reglas que han de ser inventadas *ad hoc*, pues resuelven emparejamientos novedosos entre los indicios de la imagen gráfica y la enciclopedia del intérprete.

Esta concepción lleva a considerar la existencia de diferentes grados de convencionalización, además, de sugerir una creciente variabilidad en la interpretación de una imagen, cuando el grado de convencionalización social de ésta se va haciendo más tenue. Esto último puede ser achacable tanto a características de la imagen como del intérprete. Alguien de distinto grupo cultural puede no haber tenido acceso a la convencionalización y, por consiguiente, no compartir el significado.

Esta manera de entender el proceso de interpretación de las imágenes permitiría caracterizar fenómenos tales como: a) la evocación de un objeto particular como significado de una imagen presentada, b) la creación de objetos simbólicos a partir de representaciones analógicas de objetos reales, c) la posibilidad de pensar los procesos interpretativos como resultado de la manera en que el intérprete se posicione ante el objeto simbólico de que se trate, es decir, de su posicionamiento ideológico al respecto, y d) cómo la imagen puede llegar a interpelarle a uno/a hasta hacerle sentir de una determinada forma y sentirse impelido/a a actuar de determinada manera. Estos son precisamente los aspectos que han sido estudiados en la parte empírica de esta tesis.

Una metodología para el estudio de la interpretación de las imágenes gráficas

El trabajo empírico para poner a prueba este modelo de interpretación de imágenes gráficas se instrumentó a través de la realización de entrevistas individuales en las que se presentaron a los participantes materiales y tareas progresivamente más complejos. Estas entrevistas fueron registradas en audio, transcritas y analizadas y codificadas mediante la aplicación de un conjunto de categorías analíticas que constituyen los datos que después fueron sometidos a análisis.

Dado que el objetivo primordial era explorar los fenómenos arriba expuestos, se decidió centrar los esfuerzos en la consideración de la gradación de la capacidad semiótica de las imágenes para representar objetos de distinta naturaleza, incluyendo al propio intérprete. Por eso, se eligió una muestra lo más homogénea posible, pues se trata de ver cómo se dan esos procesos sin tener que considerar, al menos en este momento, fuentes de variabilidad intersujetos, como pudieran ser la cohorte generacional, el grado educativo, la cultura de origen, la ideología, etc.

Se seleccionaron materiales con distinto grado de complejidad. Se trata de imágenes gráficas que pueden ser desde simples representaciones analógicas que denotan objetos reales, hasta composiciones simbólicas capaces de representar objetos virtuales como la nación o acontecimientos como el hundimiento de sus instituciones. Todas ellas tienen en común el que son susceptibles de significar

claramente como objeto final a Argentina, o a la “identidad nacional” argentina.

Los objetivos de investigación empírica propuestos se distribuyeron en tres estudios diferentes, cada uno con sus objetivos propios. En cada caso se ha trabajado con unidades de análisis diferentes, ajustadas a los propósitos de cada uno de ellos.

El primer estudio indaga cómo se interpretan imágenes gráficas de diferente grado de complejidad compositiva, que (re)presentan diferentes tipos de objetos (objetos naturales, eventos históricos, personajes conocidos y símbolos nacionales) y que requieren para su interpretación, de argumentos de distinta complejidad semiótica.

El segundo estudio investiga el proceso semiótico-cognitivo por medio del cual el intérprete atribuye mayor o menor grado de representatividad a un conjunto de imágenes institucionales en donde aparecen objetos que actúan como símbolos de la “Nación”. Este estudio involucra actuaciones de identificación nacional y requiere de un posicionamiento ideológico explícito del intérprete.

El tercer estudio se centra en procesos de interpretación más complicados que los anteriores. Se trabaja con imágenes gráficas con un alto grado de complejidad compositiva, diseñadas según los parámetros de un género icónico con una clara intención ilocutiva, provocar la reflexión de los argentinos respecto del hundimiento institucional y económico del país después de la crisis de 2001. Este estudio pretende estudiar cómo la interpretación se ve afectada por el género compositivo de los carteles, el posible efecto de su orden de presentación, y la

posibilidad de que este orden produzca un efecto de secuencia narrativa cuyo argumento pudiera ser susceptible de afectar a la interpretación de los carteles.

Cada uno de estos estudios se ha centrado en aspectos particulares de los procesos de interpretación, que han sido estudiados a través de la consideración de un conjunto de unidades de análisis que a efectos del tratamiento de datos pueden ser consideradas como variables dependientes. Para evitar resultar excesivamente reiterativos, no vamos a referirnos en este momento a cuáles son esas variables. Éstas serán mencionadas más adelante, cuando nos refiramos a cómo los resultados obtenidos afectan a la puesta a prueba empírica del modelo teórico.

Los datos con los que se han trabajado han sido fundamentalmente resultado del análisis de contenido de las entrevistas. Estos datos han sido sometidos a un conjunto de tratamientos estadísticos, (generalmente análisis de varianza). De este modo, los resultados que aquí se presentan son, por una parte, consecuencia de un pormenorizado análisis cualitativo que ha llevado a la caracterización de cuáles son las categorías descriptivas que se han mostrado como más fructíferas; y, por otra parte, a señalar las posibles causas que pudieran explicar la variabilidad observada en los resultados.

Hallazgos empíricos más importantes

Lo primero que se ha estudiado ha sido los enunciados argumentativos mediante los cuales los sujetos interpretan imágenes gráficas que representan objetos relativamente simples, pero de distinta

naturaleza, que puede sospecharse que son susceptibles de provocar procesos de interpretación de diferente complejidad. Los resultados mostraron que efectivamente había una gradación de complejidad en los procesos interpretativos entre imágenes, desde las que aparecen como más sencillas, que son las referidas a objetos naturales, hasta las más complejas, las que representan eventos, personajes y símbolos patrios. Las imágenes de objetos naturales son las que evocan más objetos denotados y menos objetos connotados, a pesar de que el número de objetos que producen no es muy diferente al que aparece en otros tipos de imágenes. Es menor el número de argumentos que producen al ser interpretadas, generan una menor dialogicidad y reciben el menor número de valoraciones morales y afectivas.

Las imágenes gráficas referidas a eventos inesperadamente evocan una gran cantidad de objetos, más que el conjunto de todas las otras imágenes presentadas. Las argumentaciones de los sujetos parecieran centrarse en el reconocimiento y descripción de los signos constitutivos de las mismas, pues es como si se despistaran y no reconocieran el evento histórico representado en las imágenes gráficas. Si se repara en la dialogicidad, ésta es tan alta como en el caso de las imágenes más complejas. Tanto intercambio dialógico junto con la producción de valoraciones morales, que se distribuyen por igual entre positivas y negativas, revelaría un intenso debate en torno al juicio que los eventos de la historia merecerían desde la perspectiva de los nacionales. Y lo que es más llamativo aún es que ese debate afecte los sentimientos de los intérpretes y se dirima mediante una profusa cantidad de valoraciones afectivas.

Las imágenes gráficas referidas a los personajes y héroes de la historia producen una muy elevada proporción de objetos connotados. Los héroes se revelan como objetos de gran capacidad simbólica, pues son los protagonistas de los mitos, leyendas y relatos históricos fundacionales de la nación. Los sujetos se refieren a ellos mediante la reproducción de argumentos procedentes de los discursos escolares y de los medios masivos, de allí la intensidad de la actividad dialógica que manifiestan y la alta concentración de valoraciones morales y afectivas positivas que evidencian. Se trata de argumentos cuya función es la descripción de la calidad moral de los entrañables héroes que construyeron la nación.

Las imágenes gráficas referidas a símbolos patrios producen un número alto de objetos connotados, pues apelan a símbolos y metáforas que se refieren con cierta solemnidad y a veces distancia, a la identidad nacional. Producen argumentos en los que se utilizan numerosísimas valoraciones morales y afectivas, predominantemente positivas, en los que se manifiesta la intensa actividad dialógica fundacional de un “nosotros”, que reúne a los nacionales.

En el segundo estudio se ha explorado cómo imágenes de diferentes objetos pueden llegar a hacer de símbolo de la nación. Dicho de otra manera qué *topoi* discursivos, que categorías abstractas, son preferidas a la hora de significar a la Nación Argentina. Los datos obtenidos pondrían de manifiesto que, para la muestra con la que aquí se ha trabajado, la identidad nacional se sustentaría en los *personajes históricos*, luego con los *símbolos patrios*, luego en los *eventos*, en los *recursos económicos*, a los que se les atribuye muy altas valoraciones no sólo morales, sino afectivas, y finalmente en el *deporte* que tiene una

baja capacidad representativa, en tanto que en el caso del *territorio* la capacidad representativa es nula. Pero, quizás, lo más interesante de los resultados obtenidos es la presencia de una importante variabilidad que no aparece cuando se fija uno en las mediadas de tendencia central, pero que se hace evidente al observar los resultados individuales. Para algunos sujetos son los símbolos institucionales lo que mejor representa a la nación, para otros son los eventos históricos, mientras que para otros diferentes, lo que mejor representa a la patria son sus recursos económicos. Estos resultados le hacen a uno pensar en la posibilidad de utilizar un procedimiento de este tipo para la exploración de variaciones en el posicionamiento ideológico personal respecto de la nación, en formas de estimar las variedades de ideologías nacionalistas.

Una vez que se han ya estudiado la manera en que argumentalmente se crean objetos a partir de representaciones gráficas, y en cómo esos objetos son diferencialmente capaces de significar a un objeto simbólico virtual, como es la nación, el paso siguiente ha sido el dirigirse al estudio no ya de lo que las imágenes representan, sino de lo que dicen, y, lo que es más, de lo que le dice al espectador que lo interpreta. Es un estudio sobre el carácter comunicativo de las imágenes: por eso se han utilizado carteles de diseño gráfico. Por eso, también, se se analizan los efectos del género icónico de los carteles, de cómo su presentación secuencial puede afectar a los enunciados de los intérpretes, a cómo se sienten, a cómo se posicionan respecto a lo que entienden los carteles les dicen a ellos.

El género icónico del cartel apela de distintas maneras a la subjetividad de los nacionales y provoca en ellos distintos tipos de respuestas. El género de celebración los afecta emocionalmente, en

aquello que tiene que ver con sus hábitos familiares y cotidianos, de allí que los enunciados interpretativos muestren una proliferación de objetos culturales y de actuaciones de identificación con los mismos. En tanto que los géneros trágico y de interpelación les enfrenta a la disolución institucional y económica de la nación y los convoca a actuar de algún modo, ya sea para contribuir a su salvaguarda o a abandonarla, por ello las interpretaciones evidencian la evocación de numerosos objetos nacionales y provocan numerosas actuaciones de identificación nacional. Además, los carteles de género trágico provocan sentimientos de tragedia y valoraciones morales de carácter negativo, en tanto que los otros dos tipos de carteles, los de celebración y los de interpelación hacen aflorar sentimientos contradictorios y escenarios en los que los intérpretes celebran el orgullo nacional o protagonizan luchas por el bien de todos, exilios más o menos forzados ante las inclemencias nacionales o directamente rechazan todo tipo de interpelación.

El efecto narrativo también incide en el modo en que los carteles apelan a los intérpretes. Se han presentado los carteles en cuatro órdenes, que configuran cuatro secuencias narrativas: romántica, trágica y dos satíricas. La secuencia romántica centra su plan narrativo en la celebración del orgullo nacional; la trágica, en mostrar la disolución institucional y económica de la nación; y las dos satíricas muestran la tragedia de la desaparición institucional de la nación y la búsqueda de una inútil salida a través de hábitos, tradiciones o logros deportivos que cobijarían algún vestigio del orgullo nacional, pero lo que las hace diferentes es que en la sátira 1, los argentinos padecen la tragedia ocasionada por algo o por alguien indeterminado, mientras que en la secuencia satírica 2, al iniciarse con carteles que llaman a la acción individual, que les ha hecho a ellos mismos sentirse interpelados, puede

interpretarse que se sienten corresponsables de la tragedia subsiguiente. Son las secuencias de género satírico las que producen más efectos narrativos, particularmente la secuencia satírica 2. Los carteles de celebración y trágicos de esa secuencia provocan un número considerable de actuaciones de identificación nacional, pues si el país se diluye, hay que rescatar los valores que fundan la nacionalidad. Además, los carteles trágicos de la secuencia 2 producen escasas valoraciones morales positivas, lo cual es esperable si se trata de tragedias. En el caso de la secuencia satírica 1 los carteles trágicos producen en los intérpretes el rechazo de toda identificación nacional, lo cual pudiera responder a la negativa a aceptarse como formando parte del paisaje de una nación que se está destruyendo, si, tal como venimos suponiendo, el propio relato induce a constituirse como víctima inerme de váyase a saber qué poder que ha decidido la suerte que le cabe a la nación.

Una interpretación de la significación de los resultados empíricos en relación con los propósitos de la investigación

El propósito fundamental de esta investigación era plantear una aproximación semiótica y psicológica para abordar el estudio de cómo sujetos de carne y hueso interpretan imágenes gráficas referidas a cuestiones que les interesan. El que se haya elegido a la nación y a la identidad nacional como cuestión para capturar la atención de los sujetos e incitarles a involucrarse en la tarea no convierte a esta cuestión en algo simplemente anecdótico. En este sentido el objetivo de este trabajo es doble: uno, el estudio de un proceso psicológico involucrado en la vida cultural cotidiana (la interpretación de imágenes gráficas); y dos, el estudio de cómo la nacionalidad y la identidad nacional se manifiesta en

un grupo concreto de participantes. Lo primero constituye el objetivo fundamental, y lo segundo es relativamente accesorio, aunque nunca trivial.

La estrategia de investigación elegida es resultado de esta priorización de objetivos. Esto también afecta a la validez de los datos que aquí se han presentado. Los resultados que se acaban de comentar creo que ponen de manifiesto que la aproximación teórica y metodológica seguida ha sido fructífera, pues se ha mostrado capaz de describir algunos de los entresijos del proceso de interpretación de imágenes, ofreciendo algunas explicaciones, además de señalar vías para conjeturar causas, sobre la variabilidad observada en los procesos que se han estudiado. Sin duda tanto la teoría como el método requieren ser desarrollados y mucho. Más adelante se realizarán algunos comentarios a este respecto. Por otra parte, cuando nos fijamos en la manera en que los participantes entienden a su país, su propia pertenencia a él, su identidad nacional, la significación de los datos es diferente. Si para el primer objetivo se pretendía aproximarse al estudio de un proceso que va más allá de un contexto particular y concreto, en el segundo nos enfrentamos a un proceso local, que seguramente cursa con múltiples variaciones. Por eso, si bien el estudio del proceso puede conjeturarse que señala cuestiones que van más allá de la extracción concreta del grupo de participantes, la significación de los datos sobre identidad nacional que este trabajo ofrece no puede pretender tener generalidad ninguna. No se trata tampoco que se pueda pensar que aquí se ha logrado apresar cómo estudiar un proceso más o menos universal, sino que se ha arriesgado una aproximación y un procedimiento para investigar este tipo de fenómenos.

El procedimiento para el planteamiento de las tareas ha sido muy parsimonioso, procurando ir de lo más simple a lo más complejo. Sin embargo, la elección del material gráfico utilizado ha seguido una estrategia de trazo más grueso que fino. Desde la experiencia acumulada en el desarrollo de este trabajo me atrevo a conjeturar que una más cuidada selección del material, quizás a través del diseño de materiales *ad hoc* para investigaciones de este tipo, podría dar sus frutos para estudios del estilo del que aquí se ha llevado a cabo.

Tal como seguramente se ha podido apreciar, el método de recogida de datos ha sido muy laborioso, y podría haber llevado a una estrategia de análisis cualitativo que se ha preferido no abordar en este caso. Lo que se ha pretendido es primordialmente comprobar si los datos empíricos eran compatibles con lo que los modelos teóricos utilizados hacían esperable, cosa que entendemos se ha conseguido. Y eso que se eligieron procedimientos de análisis de datos muy estandarizado, pero de gran exigencia, y se ha trabajado con una muestra más bien exigua.

Son muchas las cuestiones a cuyo estudio ha habido que renunciar a la hora de establecer el diseño final de este trabajo. Por ejemplo, la estrategia elegida no ha permitido tener en cuenta cómo la ideología (nacionalista en este caso) puede afectar a la interpretación de mensajes icónicos (como los de los carteles utilizados), y eso que el estudio 2 fue diseñado con el objetivo de explorar un procedimiento para estimar semióticamente componentes ideológicos en el seno de un determinado dominio. Igualmente, puede resultar de interés el estudio diferencial en detalle del tipo de reglas inferenciales que los sujetos van aplicando para interpretar imágenes gráficas. El estudio de cohortes de edad, grupos socio-culturales diversos o distintos niveles de familiaridad

con los materiales o con determinados medios de presentación, son cuestiones que podrían resultar fructíferas para aplicar estos procedimientos al estudio del cambio histórico cultural.

Referencias

- Abril, G. (1994). Análisis semiótico. En J. M. Delgado y J. Gutiérrez (eds.), *Métodos y técnicas cualitativas en la investigación en ciencias sociales* (págs.427-464). Madrid: Síntesis.
- Anscombre, J.-C. y Ducrot, O. (1983). *L'Argumentation dans la langue*. Bruxelles: Mardaga.
- Arfuch, L. (1997). El diseño en la trama de la cultura: desafíos contemporáneos. En: Arfuch, L., Chaves, N. y Ledesma, M., *Diseño y comunicación. Teorías y enfoques críticos*. Buenos Aires: Paidós, págs. 137-232.
- Austin, J. (1962). *How to do things with words*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bajtín, M. (1981). *The Dialogical Imagination. Four Essays*. Austin University of Texas Press.
- Bajtín, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Bajtín, M. (1986). *Los problemas de la poética de Dostievsky*. México: Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 1929).
- Balota, D.A., Flores d'Arcais, G.B., y Rayner, K. (Eds.) (1990) *Comprehension processes in reading*. Hillsdale. New Jersey: Erlbaum.
- Barrena, S. (2007). *La razón creativa. Crecimiento y finalidad del ser humano según C. S. Peirce*. Madrid: Rialp.
- Barresi, J. (2002). From “the thought is the thinker” to “the voice is the speaker”. William James and the dialogical self. *Theory & Psychology vol. 12 (2)*, 237-250.
- Barthes, R. (1964). Rhétorique de l'image, *Communications*, 4, 91-135.
- Barthes, R. (1985). El mensaje fotográfico. En *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Bates, E. (1976). *Language and Context*. New York: Academic Press.
- Bloom, P. & Markson, L. (1998). Intention and analogy in children's naming of pictorial representations. *Psychological Science*, 9, 200-204.
- Bonfantini, M. (1984). *Semiótica ai media*. Bari: Adriatica.
- Bonfantini, M. (1987). Sobre la connotación, en <http://hdl.handle.net/10045/6613>
- Bourdieu, P. (1991). *Language and symbolic power*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Bruner, J. (1990). *Acts of Meaning*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

- Bubnova, T. (2006). Voz, sentido y diálogo en Bajtín. *Acta Poética*, 27 (1), 97-114.
- Bühler, K. (1990). *Theory of Language*. Amsterdam: John Benjamins. (Original publicado en 1965).
- Burns, N. (1990). Emergence of the understanding of pictures as symbols in very young children. Unpublished master's thesis, University of Illinois, Urbana-Champaign, IL.
- Caron, J. (1992). *An Introduction to Psycholinguistics*. New Cork. London: Harvester Wheatsheaf.
- Carrillo Guerrero, L. (2007). Argumentación y argumento. *Revista Signa*, 16, 289-320.
- Castañares, W. (2006). La semiótica de Peirce, *Revista Anthropolos*, 212, 132-139.
- Chatman, S. (1978). *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*. New York: Cornell University Press.
- Clark, J. (1987). Understanding pictures and words: Comment on Potter, Kroll, Yachzel, Carpenter and Sherman (1986). *Journal of Experimental Psychology: general*, 116 (3), 307-309.
- Clark, K. & Holquist, M. (1984). *Mikhail Bakhtin*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Collins Spanish Dictionary*, London: William Collins Sons & Co. Ltd., 1971.
- Dahlet, V. (1997). A entonação no dialogismo bakhtiniano. En: B. Brait (org.), *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Danziger, K. (1985). Origins of the psychological experiment as a social institution. *American Psychologist*, 40, 133-140.
- Davies, B. & Harré, R. (1999). Positioning and Personhood. En R. Harré & L. van Langenhove (eds.). *Positioning Theory*. Oxford: Blackswell.
- DeLoache, J. (1987). Rapid change in the symbolic functioning of very young children. *Science*, 238, 1556-1557.
- DeLoache, J. (1989). The development of representation in young children. In H. Reese (ed.), *Advances in child development and behavior*, vol. 22, New York: Academic Press, págs. 2-39.
- DeLoache, J. (1991). Symbolic functioning in very young children: understanding of pictures and models. *Child Development*, 62, 736-752.
- DeLoache, J. (2004). Becoming symbol-minded. *Trends in Cognitive Sciences*, 8, 66-70.
- DeLoache, J. & Burns, N. (1989). *Pictures and models: Studies of early symbolic understanding*. Paper presented at the meeting of the Psychonomic Society, Atlanta.
- Dent, C. (1984). The developmental importance of motion information

- in perceiving and describing metaphoric similarity. *Child Development*, 55, 1607-1613.
- Dent, C. (1987). Children's metaphors: kinds, resemblances and contexts. Paper presented at the meeting of the Society for Research in Child Development, Baltimore.
- Devalle, V. (2009). *La travesía de la forma: emergencia y consolidación del Diseño Gráfico 1948-1984*. Buenos Aires: Paidós.
- Diccionario de la Lengua Española. Madrid: Real Academia Española, 2001.
- Donaire, M. (2000). Polifonía y punto de vista. *Revista Iberoamericana de Discurso y Sociedad. Lenguaje en contexto desde una perspectiva crítica y multidisciplinaria*, 2, 82 y 83.
- Ducrot, O. (1998). Los modificadores desrealizantes. *Signo y seña*, 9, 46-72.
- Eco, U. (1968). *La struttura ausente*. Milano: Bompiani.
- Eco, U. (1992). *Los Límites de la Interpretación*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (1998). *Semiótica y Filosofía de Lenguaje*. Buenos Aires: Lumen.
- Eco, U. (2007). perspectiva de una semiótica de las artes visuales, en: *Criterios*, 25-28, págs. 221-233.
- Eco, U. y Sebeok, T. (1989). *El signo de los tres*. (Dupin, Holmes y Peirce). Madrid: Lumen.
- Eemeren, F. van (2002). *Argumentation: an Overview of Theoretical Approaches and research Themes*. University of Amsterdam.
- Eemeren, F. van (2003). The development of the pragma-dialectical approach to argumentation. *Argumentation* 17 (4), 387-403.
- Eemeren, F. van y Grootendorst, R. (1984). *Speech acts in argumentative discussions. A theoretical model of the analysis of discussions directed towards solving conflicts of opinion*. Dordrechts: Foris Publications.
- Eemeren, F. van y Grootendorst, R. (1987). *Handbook of argumentation theory*. Dordrechts: Foris Publications.
- Eemeren, F. van y Grootendorst, R. (1988). Rationale for a pragma-dialectical perspective. *Argumentation*, 2, 271-291.
- Eemeren, F. van y Grootendorst, R. (1992). *Argumentation, communication and fallacies: a pragma-dialectical perspective*. Hillsdale, NJ.: Lawrence Erlbaum.
- Eemeren, F. van, Grootendorst, R. y Kruiger, T. (1984). *The study of argumentation*. New York: Irvington.
- Eemeren, F. van, Grootendorst, R. y Kruiger, T. (1987). *Handbook of argumentation theory*. Dodrecht: Foris Publications.

- Eemeren, F. van, Grootendorst, R., Jackson, S. y Jacobs, S. (1993). *Reconstructing argumentative discourse*. Tuscaloosa, AL-London: University of Alabama Press.
- Eemeren, F. van, Grootendorst, R., Jackson, S. y Jacobs, S. (1997). Argumentation. En T. A. van Dijk (ed.), *Discourse as structure and process. Discourse studies: a multidisciplinary introduction, Volume I*. London: SAGE Publications.
- Eisner, E. (1976). *Arts, human development and education*. Berkeley, CA: McCutchan.
- Engeström, Y. (1999). Activity theory and individual and social transformation. En Y. Engeström, R. Miettinen y R. Punamäki (eds.), *Perspectives on Activity Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Entwistle, H. & Huggins, W. (1973). Iconic memory in children. *Child Development*, 44, 392-394.
- Epstein, R. & Gamlin, P. (1994). Young children's comprehension of simple and complex metaphors presented in pictures and words. *Metaphor and Symbolic Activity*, 9(3), 179-191.
- Ericsson, K. & Simon, H. (1980). Verbal report as data. *Psychological Review*, 87, 215-251.
- Ericsson, K. & Simon, H. (1984). *Protocol analysis. Verbal report as data*. Cambridge, MA: Bradford Books/MIT Press.
- Ericsson, K. & Simon, H. (1998). How to study thinking in everyday life: Contrasting think-aloud protocols with descriptions and explanations of thinking. *Mind, Culture & Activity*, 5(3), 178-186.
- Escandell Vidal, M.V. (1993). *Introducción a la Pragmática*. Barcelona: Anthropos.
- Fahnestock, J. y Secor, M. (1982). *A rhetoric of argument*. New York: Random House.
- Foucault, M. (1972). *The Archaeology of Knowledge*. Nueva York: Tavistock.
- Fowler, C. & Amajoyi, V. (1983). The effects of object familiarity on the pictorial depth perception of Ibo children. *The Journal of Social Psychology*, 120, 155-162.
- Fowler, R. (1996). *Linguistic Criticism*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- García Madruga, J.A., Elosúa, M.R., Gutiérrez, F., Luque, J.L. y Gárate, M. (1999). *Comprensión lectora y memoria operativa. Aspectos evolutivos e instruccionales*. Barcelona: Paidós.
- García Negroni, M. M. y Tordesillas, M. (2000). Introducción. *Revista Iberoamericana de Discurso y Sociedad. Lenguaje en contexto desde una perspectiva crítica y multidisciplinaria*, 2, 14.

- García Negroni, M. M. y Tordesillas, M. (2001). *La enunciación en la lengua. De la deixis a la polifonía*. Madrid: Gredos.
- Gardner, H. & Wolf, P. (1982). Waves and streams of symbolization. Notes on the development of symbolic capacities in young children. Paper presented at the International Congress on the Acquisition of Symbolic Skills, Keele, England.
- Gellner, E. (1991). *Naciones y nacionalismo*. Buenos Aires: Alianza, págs. 13-20.
- Genette, G. (1983). *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil.
- Gibson, J. J. (1979). *The ecological approach to visual perception*. Boston: Houghton Mifflin.
- Gombrich, E. (1960). *Art and Illusion*, Londres: Phaidon Press.
- González, A. (1997). *Estructuras de la praxis. Ensayo de una filosofía primera*. Madrid: Trotta.
- González, S. (1989). La relación lenguaje objeto-metalenguaje. Una propuesta tipológica. En *Estudios*, 18, 47-71.
- Goodman, G. (1980). Picture memory: How the action schema affects retention. *Cognitive Psychology*, 12, 473-495.
- Graesser, A.C. y Bower, G.H. (1990). *Inferences and text comprehension*. New York: Academic Press.
- Graesser, A.C. y Kreuz, R.J. (1993). A theory of inference generation during text comprehension. *Discourse Processes*, 16, 145-160.
- Graesser, A.C., Singer, M. y Trabasso, T. (1994). Constructing Inferences during Narrative Text Comprehension. *Psychological Review*, 101, 3, 371-395.
- Greimas, A. J. (1979). *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette.
- Gubern, R. (1994). *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Habermas, J. (1999). *Teoría de la Acción Comunicativa*, Vol. 1 y 2. Madrid: Taurus
- Hariman, R. y Lucaites, J.L. (2002). Performing Civic Identity: the iconic photograph of the flag raising on Iwo Jima. *Quarterly Journal of Speech*, Vol. 88, 4, 363-392.
- Hedetoft, U. (1995). *Signs of Nations*. Aldershot: Dartmouth.
- Hermans, H., Kempen, H. y van Loon, R. (1992). The dialogical self. Beyond individualism and rationalism. *American Psychologist*, 47, 23-33.
- Hermans, H. y Kempen, H. (1993). The dialogical self: Meaning as movement. San Diego, CA: Academic Press.
- Hermans, H. (1996a). Voicing the self: From information processing to dialogical interchange. *Psychological Bulletin*, 119 (1), 31-50.
- Hermans, H. (1996b). Opposites in a dialogical self: Constructs as characters. *Journal of Constructivist Psychology*, 9, 1-26

- Hermans, H. (1999). The innovative potentials of agreement and disagreement in dialogical history. *Culture & Psychology*, 5(4), 491-498.
- Hess, T. & Slaughter, S. (1990). Schematic knowledge influences on memory for scene information in young and older adults. *Development Psychology*, 26, 855-865.
- Hochberg, J. & Brooks, V. (1962). Pictorial recognition as an unlearned ability: a study of one child's performance. *American Journal of Psychology*, 75, 624-628.
- Joly, M. (2003). *La imagen fija*. Buenos Aires: la marca.
- Jové Peres, J. (2002). *Arte, psicología y educación. Fundamentación vygotskyana de la educación artística*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Keil, F. (1986). Conceptual domains and the acquisition of metaphor. *Cognitive Development*, 1, 73-86.
- Kelly, M. & Keil, F. (1987). Metaphor comprehension and knowledge of semantic domains. *Metaphor and Symbolic Activity*, 2, 33-52.
- Kennedy, J. (1982). Metaphor in pictures. *Perception*, 11, 589-605.
- Kintsch, W. (1988) The role of knowledge in discourse comprehension: A construction-integration model. *Psychological Review*, 95, 2, 163-182.
- Kintsch, W. (1993) Information accretion and reduction in text processing: Inferences. *Discourse Processes*, 16, 193-202.
- Kintsch, W. (1998). *Comprehension. A paradigm of cognition*. New York: Cambridge University Press.
- Kintsch, W. y van Dijk, T.A. (1978) Toward a model of text comprehension and production. *Psychological Review*, 85, 363-394.
- Kogan, N. & Chadrow, M. (1986). Children's comprehension of metaphor in the pictorial and verbal modality. *International Journal of Behavioral Development*, 9, 285-295.
- Kogan, N., Connor, K., Gross, A. & Fava, D. (1980). Understanding visual metaphor: Developmental and individual differences. *Monographs of the Society for Research in Child Development*, 45 (1).
- Langenscheidts Taschenwörterbuch, Berlin: Langenscheidt, 1980.
- Leith, D. y Myerson, G. (1989). *The power of address. Explorations in rhetoric*. London, New York: Routledge.
- León, J. A. (2001). Las inferencias en la comprensión e interpretación del discurso. Un análisis para su estudio e investigación. *Revista Signos*, vol. 34, 49-50.
- León, J.A. y van den Broek, P. (2000). Las inferencias a través de los modelos de comprensión. Criterios de taxonomía. En León, J. A.

- (ed.), *La comprensión del discurso escrito a través de las inferencias: claves para su investigación*. Barcelona: Paidós.
- León, O. y Montero, I. (2004). *Métodos de investigación en Psicología y Educación*. Madrid: McGraw-Hill.
- Lin, S. & Thomas, G. (2002). Development of understanding of popular graphic art: A study of everyday aesthetics in children, adolescents and young adults. *International Journal of Behavioral Development*, 26 (3), 278-287.
- Liszka, J.J. (1996). *A General Introduction to the Semeiotic of Charles Sanders Peirce*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Litwin, E., Maggio, M. y Lipsman, M. (2005). *Tecnología en las aulas. Las nuevas tecnologías en las prácticas de la enseñanza. Casos para el análisis*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu editores.
- Lonchuk, M. (2003). Semiosis e interpretación. En Lonchuk, M. y Rubione, A., *Lecturas sobre la abducción de Charles Sanders Peirce. Un modelo de interpretación textual*. Buenos Aires: Ethos.
- Lonchuk, M. y Rubione, A. (2006). Aspectos pragmáticos implicados en la producción de inferencias para la comprensión de textos argumentativos académicos. En *Los procesos inferenciales de comprensión lectora del discurso argumentativo académico*, Buenos Aires: Libronauta, págs. 61-93.
- Lonchuk, M. y Rubione, A. (2007). Mundos posibles y consrucción semiótica de los objetos científicos. En Actas de las XVI Jornadas de Investigación, Tercer Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur, "La investigación en Psicología, su relación con la práctica profesional y la enseñanza". Buenos Aires: Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires.
- Magariños de Morentín, J. A. (1983). *El Signo. Las fuentes teóricas de la semiología: Saussure, Peirce, Morris*. Buenos Aires: Hachette.
- Maingueneau, D. (2009). *Análisis de textos de comunicación*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Mandler, J. & Robinson, C. (1978). Developmental changes in picture recognition. *Journal of Experimental Child Psychology*, 26, 122-136.
- Mckoon, G. y Ratcliff, R. (1986). Inferences about predictable events. *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*, 12, 82-91.
- Mckoon, G. y Ratcliff, R. (1992) Inference During Reading. *Psychological Review*, 99, 3, 440-466.

- Mead, G.H. (1934). *Mind, Self and Society*. Chicago: University of Chicago Press.
- Moeschler, J. (1999). Pragmática integrada y pragmática cognitiva. En *Diccionario Enciclopédico de Pragmática*. Madrid: Arrecife.
- Moscovici, S. (1984). The phenomenon of Social representations. En: E.M. Farr y S. Moscovici (eds.), *Social representations*. Cambridge-Mass: Cambridge University Press y París, Maison des Sciences de l' Homme, págs. 3-70.
- Mowen, J. (1995). *Consumer Behavior*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc.
- Obeyesekere, G. (1981). *Medusa's hair: an essay on personal symbols and religious experience*. Chicago: Chicago University Press.
- Paivio, A. (1979). *Imagery and verbal processes*. Hillsdale, NJ: Erlbaum.
- Paivio, A. (1986). *Mental representations. A dual coding approach*. New York: Oxford University Press.
- Parsons, M. (1987). *How we understand art: A cognitive developmental account of aesthetic experience*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Peirce, C. S. (1933-1948). *Collected Papers*. Cambridge: Harvard University Press.
- Peirce, C.S. (1987). Cartas a Victoria Lady Welby. En Sercovich, A. (ed.), *Obra lógico-semiótica*, Madrid: Taurus, págs. 110-111.
- Perelman, C. y Olbrechts-Tyteca, L. (1989). *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid: Gredos.
- Perinat, A. (2007). Comparative Development of Communication: An evolutionary perspective. En J. Valsiner y A. Rosa (eds.), *Cambridge Handbook of Socio-Cultural Psychology*. New York: Cambridge University Press.
- Petit Larousse Illustré*, Paris: Librairie Larousse, 1974.
- Pimentel, L. A. (1998). *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Potter, M., Kroll, J., Yachzel, B., Carpenter, E. & Sherman, J. (1986). Pictures in sentences: Understanding without words. *Journal of Experimental Psychology: General*, 115, 281-294.
- Pozo, J. y Martí, E. (2000). Más allá de las representaciones mentales: la adquisición de los sistemas externos de representación, en: *Infancia y aprendizaje*, 89, págs. 11-30.
- Reznick, H. (1977). Developmental changes in children's strategies in processing pictorial information. *Merril Palmer Quarterly*, 23, 144-162.

- Ricoeur, P. (1984). La vida: un relato en busca de un narrador. En P. Ricoeur, *Educación y Política, De la Historia personal a la Comunidad de Libertades*. Buenos Aires: Editorial Docencia.
- Ricoeur, P. (1989). *Tiempo y Narración II. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI.
- Ricoeur, P. (1991). Narrative identity. En D. Wood (ed), *On Paul Ricoeur: Narrative and interpretation*. Londres: Routledge.
- Rivière, A. & Sotillo, A. (1999). Comunicazione, sospensione e semiosi umana. *Metis I*, 45-76
- Rogoff, B. & Waddell, K. (1982). memory for information organized in a scene by children from two cultures. *Child Development*, 53, 1224-1228.
- Rosa, A., Bellelli, G. y Bakhurst, D. (2000). Representaciones del pasado, cultura personal e identidad nacional. En A. Rosa Rivero, G. Bellelli y D. Bakhurst (eds), *Memoria colectiva e identidad nacional*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Rosa, A. (2007a). Acts of Psyche. Actuations as Synthesis of Semiosis and Action. En J. Valsiner y A. Rosa (eds.), *Cambridge Handbook of Socio-Cultural Psychology*. New York: Cambridge University Press.
- Rosa, A. (2007b). Dramaturgical Actuations And Symbolic Communication. Or How Beliefs Make Up Reality. En J. Valsiner y A. Rosa (eds.), *Cambridge Handbook of Socio- Cultural Psychology*. New York: Cambridge University Press.
- Rosa, A. (2007c). La mutua constitución de experiencia y significado. *Revista de Historia de la Psicología*, 28 (1), 87-124.
- Rosa, A. y Blanco, F. (2007). Actuations of identification in the games of identity. *Social Practice/ Psychological Theorizing*. <http://www.sppt-gulercce.boun.edu.tr>
- Rosa, A. y Lonchuk, M. (2005). La identidad nacional y la crisis de sus símbolos. En *Libro de Actas del VI Congreso Nacional de la Asociación Argentina de Semiótica*. Buenos Aires: Discursos Críticos.
- Rosa, A. y Valsiner, J. (2007). General Conclusions. En J. Valsiner y A. Rosa (eds.), *Cambridge Handbook of Socio-Cultural Psychology*. New York: Cambridge University Press.
- Saarnio, D. (1990). Schematic knowledge and memory in young children. *International Journal of Behavioral Development*, 13, 431-446.
- Saarnio, D. (1993). Understanding aspects of pictures: the development of scene schemata in young children. *The Journal of Genetic Psychology*, 154:1, 41-51.

- Salgado, J. y Gonçalves, M. (2007). The Dialogical Self: Social, Personal, and (Un)Conscious. En J. Valsiner y A. Rosa (eds.), *Cambridge Handbook of Socio- Cultural Psychology*. New York: Cambridge University Press.
- Salsa, A. & Peralta de Mendoza, O. (2007). Routes to Symbolization: Intentionality and Correspondence in early understanding of pictures. *Journal of Cognition and Development*, 8(1), 79-92.
- Schaffer, R. (1976). *A New Language for Psychoanalysis*. New Haven: Yale University Press.
- Scherer, K.R.; Schorr, A. & Johnstone, T. (eds.) (2001). *Appraisal Processes in Emotion*. Oxford: Oxford University Press.
- Scherer, K.R. (2004). Feelings Integrate the Central Representation of Appraisal-Driven Response Organization in Emotion. En A.S.R. Manstead, N. Frijda y A. Fischer (eds.). *Feelings and Emotion*. Cambridge: Cambridge University Press, págs 136-157.
- Searle, J. (1969). *Speech acts. An essay in the philosophy of language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Searle, J. (1979). *Expression and meaning. Studies in the theory of speech acts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Seifert, L. (1992). Pictures as a means of conveying information. *Journal of General Psychology*, 119(3), 279-287.
- Seifert, L. (1993). Real-world knowledge facilitates interpretation of paintings by naive art observers. *The Journal of Psychology*, 127:5, 573-575.
- Sigel, I. (1978). The development of pictorial comprehension. In B.S. Randhawa & W. E. Coffman, (Eds.), *Visual learning, thinking and communication*, New York: Academic Press, págs. 93-111.
- Silvestri, A. (1995). *Discurso Instruccional*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del Ciclo Básico Común de la Universidad de Buenos Aires, págs. 12 y 13.
- Smith, A. D. (1991). *National Identity*. Londres: Penguin.
- Spence, D. (1987). The Freudian metaphor. Toward paradigm change in Psychoanalysis. New York / London: W.W. Norton & Co., Inc.
- Sorce, J. (1980). The role of operative knowledge in picture comprehension. *journal of genetic psychology*, 136, 173-183.
- The Oxford Universal Dictionary Illustrated*, Oxford: Oxford University Press, 1974.
- Toulmin, S. (1958). *The uses of argument*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Valsiner, J. (2002). Forms of Dialogical Relations and Semiotic Autoregulation within the Self. *Theory & Psychology vol. 12* (2), 251-265.
- Valsiner, J. (2005). Soziale, emotionale Entwicklungsaufgaben im kulturellen Kontext. En *Enzyklpädie der Psychologie (Vol.3)*.

- Soziale, emotionale und Persönlichkeitsentwicklung*. Göttingen: Hogrefe.
- van Dijk, T. A. y Kintsch, W. (1983). *Strategies of discourse comprehension*. New York: Academic Press.
- Voloshinov, V. (1976). *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Voloshinov, V. (1997). La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica. En M. Bajtín. *hacia una filosofía del acto ético. de los borradores y otros escritos*. Barcelona: Anthropos. págs.106-137.
- Von Uexkül, J.J. (1928). *Theoretische Biologie*. Berlin: Julius Springer.
- Vosniadou, S. (1987). Children and metaphors. *Child Development*, 58, 870-885.
- Vygotsky, L.S. (1934). Thinking and Speech. In R.W. Rieber & A.S. Carton (eds.). *The Collected Works of L.S. Vygotsky. Vol. 1. Problems of General Psychology*. New York: Plenum, págs. 39-285.
- Vygotsky, L. (1970). *La Psicología del arte*. Barcelona: Barral Editores.
- Vygotsky, L. (1982). *La imaginación y el arte en la infancia*. Madrid: Akal.
- Wertsch, J. (1991). *Voices of the Mind*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.